Bayerische StaatsBibliothek
Münchener DigitalisierungsZentrum Digitale Bibliothek

Heydenreich, Karl Heinrich,

System der Aesthetik

Bd.: 1

Leipzig (1790)

L.eleg.g. 191
urn:nbn:de:bvb:12-bsb10574014-4
VD18 80152554-001

L. eleg. g. 191

<36618612880013

<36618612880013

Bayer. Staatsbibliothek

System der Aesthetik.

Erster Band.

Longinus de ſublim.

Ἡ μὲν φύσις πρῶτόν τι καὶ ἀρχέτυπον γενέσεως στοι-
χεῖον ἐπὶ πάντων ὑφέστηκεν, τὰς δὲ ποσότητας καὶ τὸν
ἐφ᾽ ἑκάστου καιρὸν, ἔτι δὲ τὴν ἀπλανεστάτην ἄσκησίν τε καὶ
χρῆσιν, ἱκανὴ παρορίσαι καὶ συνενεγκεῖν ἡ μέθοδος.

Von

Karl Heinrich Heydenreich
Prof. der Phil. in Leipzig.

Leipzig,
bey Georg Joachim Göſchen,
1790.

L. eleg. g. 191/1

BIBLIOTHECA
REGIA
MONACENSIS.

Brdn

69

Seiner Excellenz

Dem Hochwohlgebornen Herrn,

Herrn Friedrich Ludwig Wurmb,

Erb= Lehn= und Gerichtsherrn auf Großen=Furra ꝛc.

Sr. Churfürstl. Durchlaucht zu Sachsen hochbetrau=
tem Conferenz=Minister, wirklichem geheimen Rathe,
Director der Landes= Oekonomie=Manufactur= und
Commercien=Deputation, des hohen Kaiserl. St. Jo=
seph=Ordens Commendeur, und Burgmann
zu Friedberg ꝛc.

Seiner Excellenz

Dem Reichs-Frey-Hochwohlgebornen Herrn,

Herrn Christian Gotthelf d. h. R. R. Freyherrn von Gutschmid,

Erb-Lehn- und Gerichtsherrn auf Klein Wolmsdorf ꝛc.
Sr. Churfürstl. Durchlaucht zu Sachsen hochbetrau-
tem Conferenz-Minister, wirklichem geheimen Rathe,
und der Ober-Rechnungs-Deputation
Directori ꝛc.

Seiner Excellenz

Dem Hochgebornen Grafen und Herrn,

Herrn Adolph Heinrich
d. h. R. R.
Grafen von Schönberg,

Erb-Lehn- und Gerichtsherrn auf Berthelsdorf und Nieder-Ottendorf ꝛc.

Sr. Churfürstl. Durchl. zu Sachsen hochbetrautem Conferenz-Minister und wirklichem Geheimen Rathe ꝛc.

Seiner Excellenz

Dem Hochwohlgebornen Herrn,

Herrn Otto Ferdinand von Löben,

Erb= Lehn= und Gerichtsherrn auf Obergerlachsheim ꝛc.

Sr. Churfürstl. Durchl. zu Sachsen hochbetrautem Conferenz=Minister, wirklichem Geheimen Rathe, des hohen Johanniter=Ordens von Jerusalem Ritter, und designirtem Commendeur auf Supplingenburg ꝛc.

Seiner Excellenz

Dem Hochwohlgebornen Herrn,

Herrn Friedrich Gottlob von Berlepsch,

Erb- Lehn- und Gerichtsherrn auf Henningsleben, Leislau ꝛc.

Sr. Churfürstl. Durchl. zu Sachsen hochbetrautem Conferenz-Minister und wirklichem Geheimen Rathe ꝛc.

Dem

Hochwohlgebornen Herrn,

Herrn Christoph Gottlob von Burgsdorf,

Sr. Churfürstl. Durchlaucht zu Sachsen hochverordnetem Präsidenten des Ober-Consistorii zu Dresden, und Cammerherrn rc.

widmet

in Unterthänigkeit

diesen Versuch

der Verfasser

Vorrede.

Frey von jedem Vorurtheile für mich selbst, aber mit dem vollen Bewußtseyn, geleistet zu haben, was ich nach dem Maaße meiner Kräfte leisten konnte, übergebe ich dem Publikum den ersten Theil eines Werkes, zu dessen Inhalt und Form mich ein vieljähriges Studium der Theorie der schönen Künste, und öftere Versuche, sie in akademischen Vorträgen zu entwickeln, allmählig hingeleitet haben.

Ich sage nichts von allem dem, was man sonst des guten Tones wegen in Vorreden sagen zu müssen glaubte, erlaube mir eben so wenig jene sonst gewöhnliche feyerliche Ankündigung, durch welche sich Schriftsteller nur klein darstellten, indem sie sich zu erheben wähnten, als alle die Artigkeiten, womit sie sich bey jedem neuen Auftritte der lesenden Welt anzuschmeicheln versuchten. Jetzt noch litterarische Moden dieser Art fortpflanzen wollen, würde wenig Achtung gegen den Geschmack seines Zeitalters verrathen. Eine Verbindlichkeit bin ich indessen mir selbst schuldig, und diese vergönne man mir in gegenwärtiger Vorrede zu erfüllen; sie bezieht sich auf die Bestimmung derjenigen Klasse von Theoristen, welcher ich mit völliger Ergebung die Beurtheilung meines Bu-

ches überlasse, und die Ausschließung andrer, denen ich, wie die Fähigkeit, so auch das Recht, mich zu richten, abspreche.

Ich theile die Theoristen in empfindsame Kunst-Polyhistoren, Rapsoden, und philosophische Kritiker.

Die empfindsamen Kunstpolyhistoren freuen sich des Vollkommnen und Schönen, wo sie es finden; ihr Durst nach Genuß desselben treibt sie von Zeitalter zu Zeitalter, von Himmelsstriche zu Himmelsstriche, von Nation zu Nation; Blumen brechen und Düfte athmen ist ihr höchstes Ziel und ihr höchster Gewinn. Wie sehr sie aber auch ihre Gefühle lieben, und wie eifrig sie Nahrung für

dieselben suchen, so sind sie doch immer zu sehr in Ahndung, Genuß und Erinnerung verloren, um sich jemals über den Grund und Werth ihrer Gefühle strenge Rechenschaft abzufordern; das Aeußerste was man von ihnen erwarten kann, ist, daß sie die Blumen der verschiedenen Himmelsstriche vergleichen, und mit überfließender Lippe den süssesten Düften den Preiß zuerkennen. Diese Theoristen haben viel Verdienst; bey unverdorbenem Gefühle leitet sie die Natur an unsichtbaren, ihnen selbst unbekannten Banden zu dem Urbilde wahrer vollendeter Schönheit; dieß begleitet sie durch alle Nationen und Himmelsstriche; angezogen von jeder Erscheinung, die sie in dunklem Gefühle dem Urbilde gleich finden, genießen sie überall Vollkommenheit, und laden ihre Mitmenschen zu eben

so reinem würdigen Genusse, indem sie ihnen allenthalben die Gegenstände desselben zeigen.

Ungerecht würde man handeln, wenn man mit diesen liebenswürdigen Kindern der Natur die Rapsoden vermengte, eine Gattung von Menschen, welche in den Theorien der Wissenschaften eben so viel Unheil *anrichtet, als* in den Theorien der Künste. Fremd und unempfunden ist diesen jenes warme Interesse, welches den empfindsamen Kunstpolyhistor von einem Schauplatze der Künste zum andern fortreibt; nur die Modesucht und der Anspruch auf den glänzenden Titel eines Mannes von Geschmack weckt sie aus ihrer frostigen Ruhe. Gleich entblößt von ächtem philosophischen Geiste, dem Geiste der Ordnung und Harmo-

nie, als von wahrer inniger Liebe zum Schönen, vermögen sie nichts, als auf gut Glück ein Gemisch von dichterischen Floskeln und blindlings angenommenen Dekreten verschiedener Philosophen zusammenzuwerfen. Einheit, Festigkeit und Ordnung der Grundsätze, sind Gegenstände, welche sie eben so gewiß verachten, als sie keinen Sinn und kein Bedürfniß dafür haben. Nie hat sie ihr eigener Genius an eine wahre Schönheit gefesselt, nie haben sie beym Anschauen ihrer Vollendung jenen Zustand von Begeisterung gekostet, in welchem Freyheit und Nothwendigkeit sich so wunderbar die Arme biethen; wie könnten sie ahnden, daß der Schöpfer der Natur in seine unendliche allbefassende Gesetzgebung die Künste und ihre Wirkungen einfügte, ahnden, daß der Urheber der Vernunft,

so *wie* er der Menschheit in einer erhabenen Vernunftnothwendigkeit ihre vollendeteste Freyheit verlieh, also auch den Kunstgenien allein durch die Fesseln der Vernunftgesetze selbstgenügende Freyheit gab? Sie ahnden davon nichts. Sie würden nach dem winzigen Maasstabe ihrer Weisheit den Schöpfer herabzuwürdigen glauben, wenn sie annähmen, er habe *den* Grund der Schönheitsgefühle systematisch gelegt.

Der philosophische Kritiker muß Genie zur Kunst selbst besitzen. Diese Forderung kann die Vernunft eben so wenig aufgeben, als sie jemals dem Blinden das Recht über die Farben zu urtheilen zugestehen kann. Nicht erst durch Vernunftschlüsse muß er sich fähig zu machen brauchen, die Reitze des Schönen zu em-

pfinden, es muß sich schon seinem Gefühle mit unwiderstehlicher Evidenz offenbaren; fortgezogen von ihrem Zauber muß seine Vernunft nicht Zeit haben, eine Reihe von Warum's zu verfolgen; die Wirkung muß durch urplötzliche holde Bemächtigung und Ueberwältigung des ganzen Wesens jede Frage nach Grund in ihrer Geburt ersticken. *) Al-

*) Wer dieser Begeisterung nicht fähig ist, kann auch keinen alten Dichter erklären und prüfen. Ein Heyne würde nimmermehr der vortreffliche Ausleger des Virgils seyn, welchen wir in ihm bewundern, wenn er nicht neben seinem philosophischen Geiste und seiner ausgebreiteten Wissenschaft auch ursprüngliche Empfindsamkeit und Liebe für das Schöne der Natur und Kunst besäße, eine Gabe, von welcher seine herrliche Prol. de morum vi ad sensum pulchritudinis quam artes sectantur, das vollgültigste Zeugniß giebt. Ich kann mich nicht enthalten, eine

lein dieser Zustand einer verlornen schwärmenden Begeisterung kann nicht lange dauern, die Vernunft muß zum hellen Gefühle ihrer selbst übergehen. Nun

hierin befindliche Beschreibung des Zustandes der Begeisterung herzusezzen: (Opusc. T. I. p. 13.) veri, pulchri et boni sensu ac specie percussus animus *primum* grauissime commouetur, mox, iam inflammato quasi animo, imagines rerum magnae, sublimes et arduae, et cum his cogitationes et sententiae supra humanitatis humilitatem elatae menti sese vndique ingerunt, maior mortali modulo perfectio et pulchritudo, tanquam visum et phantasma, obiicitur, quodque poeta de numinis apparitione ait, *maior maiorque videri* solet, cuius speciei admiratione et amore raptus animus, non aliter, quam pulchritudinis in veram deam mutatae conspectu, agitatur, exstimulatur, et in furorem, omni sanitate praestabiliorem et optabiliorem, praecipitatur.

richtet sie ihren Blick auf den Zustand im Genusse des Schönen, der ihr in der Erinnerung noch vorschwebt, und so gewiß sie ist, daß jene Begeisterung nur durch die innigste Harmonie des erschienenen Ganzen mit ihrer freyen Natur möglich war, so zuversichtlich fordert sie nun die Gesetze, nach welchen das Spiel der Seelenkräfte erfolgte, und die deutlichen Gründe der Ueberzeugung, daß jene Schönheit an sich Werth habe, und es verdiene, daß Geister im Genuß derselben, ihrer selbst vergessen. Galt es nun vorher im Zustande des Genusses Vergessen aller Prinzipien, so gilt es nun im Zustande des Philosophirens über die Gründe und den Werth der Genüsse die deutlichsten und festesten derselben. Männern, welche auf diese Weise Genie zur Kunst, und räsonnirende Vernunft

in sich vereinigen, wird keine Untersuchung über das innere Wesen der Kunst im Allgemeinen, und die einzelnen Künste, keine Entdeckung eines Gesetzes, keine Analyse eines Begriffes, in Beziehung auf dieselbe unnütz scheinen. So wie ihre Empfindsamkeit in ihrem regen Spiele den reinsten und höchsten Genuß verlangt, so fordert ihre philosophirende Vernunft Allgemeinheit und Einheit der Prinzipien, Vollständigkeit und Uebereinstimmung ihrer Anwendung durch alle Arten und Zweige der Kunst.

Wenn ich mir das Verhältniß jeder von diesen Klassen zu meiner Arbeit lebhaft und deutlich vorstelle, so kann ich mich in Rücksicht derselben gewisser Wünsche nicht enthalten. Möchten doch die Rapsoden mein Buch keines Blickes wür-

digen, oder doch wenigstens mein guter Genius verhüten, daß keiner von ihnen mich beurtheilte! Sie haben von dem Zwecke der wahren Theorie eben so wenig eine Idee, als von ihrem Gegenstande, von den Erfordernissen zu einer solchen eben so wenig, als von ihren jetzigen Bedürfnissen. Sie vermissen im Traume ihrer Selbstzufriedenheit an der Wissenschaft schlechterdings Nichts; diese ist ihnen gerade die Quantität zusammengeflickter Bruchstücke, wodurch sie sich bey der großen Menge geltend machen, wie könnten sie glauben, daß irgend jemand in ihr ein Erforderniß erfüllt, eine Lücke ergänzt habe? Vor den empfindsamen Kunstpolyhistoren habe ich alle Achtung, und verdanke ihren Schriften ungemein viel. Allein wie glückliche Wegweiser sie auch zu den Schauplätzen der Schönheit

sind, so haben sie doch für die Untersuchung der ersten Gründe ästhetischer Empfindungen zu wenig Fähigkeit und Interesse, als daß sie an philosophischen Betrachtungen darüber von etwas längern Athem Theil nehmen sollten. Die philosophischen Kritiker, welche gerade nicht Schriftsteller zu seyn brauchen, sind die einzigen, von welchen ich gerichtet zu werden wünsche. Je aufmerksamer sie mich lesen, und je schärfer sie mich beurtheilen, um desto mehr werde ich mich gegen sie verbunden fühlen.

Mein Zweck ist eben so wenig, ein Kompendium für akademische Vorträge, als ein System bloß für Philosophen von Profession zu liefern. Ich beabsichtige eine Theorie der schönen Künste, lesbar und genießbar für jeden, dem die Natur zugleich die schöne Gabe der Empfindsam-

keit und Geist des Denkens verlieh. Deßhalb habe ich auch weder jenen magern Paragraphenstyl gewählt, welcher bey dem großen Haufen der deutschen Weltweisen so beliebt ist, noch mir eine aus den Zeughäusern der alten Philosophie entlehnte terminologische Rüstung angethan, in welcher sich gewisse deutsche Philosophen so vorzüglich gefallen. Der freylich schwerere, aber auch gewiß angenehmere und wirksamere Styl einer freyen Betrachtung, welcher den Geist des Verfassers in der innern Handlung seiner von lebhaftem Interesse geleiteten Ideenentwickelung darstellt, schien mir meinem Zwecke am angemessensten zu seyn. Einzelne Gegenstände, welche einer besondern umständlichen Ausführung zu bedürfen schienen, habe ich in Exkursen be-

handelt: z. B. im Exkurse zu der vierten Betrachtung die mannigfaltigen Versuche alle Schönheiten auf einen und denselben Begriff zurückzuführen, im Exkurse zu der fünften Betrachtung die vorzüglich gangbaren Grundbegriffe der schönen Künste u. s. w.

Gegenwärtiger erste Theil beschäftigt sich *vorzüglich* mit Untersuchungen, welche man gemeiniglich in der Aesthetik gar nicht oder doch nur flüchtig berührt findet: über die Nothwendigkeit allgemeingültiger Prinzipien für diese Wissenschaft, über die Möglichkeit derselben, und über die Begriffe der Künste selbst. Alle meine Kraft habe ich auf die Begründung des Wesens der Tonkunst und Tanzkunst verwendet, die Ausführung meines Begriffs der Dichtkunst kostet mir

ein angestrengtes Nachdenken von einem vollen halben Jahre, nachdem ich seit acht Jahren mehrere Wege ihn zu finden, umsonst versucht hatte. So wenig ich eitel genug bin, bloß deßhalb Beyfall zu fordern; so dringend ersuche ich doch Leser und Kunstrichter, die sich darauf beziehenden Abschnitte eines Nachdenkens zu würdigen, welches gegen meine angewandte Mühe nicht ganz unverhältnißmäßig ist.

Die erste Betrachtung steht nicht aus zufälligen Ursachen am Eingange dieses Theils; sie gehört wesentlich in meinen Plan, und konnte diesem zufolge keinen andern Platz einnehmen. So gewiß die philosophische Staatskunst und Gesetzgebung das Recht hat, von allen Werken, welche auf den Geist der bürgerli-

chen Gesellschaft Einfluß haben, zu fordern, daß sie, so viel sie nach ihrer Natur kennen, den Zweck dieser Vereinigung befördern, auf keine selbst nicht die entfernteste mittelbarste Weise denselben hindern; so gewiß muß eine wahre Aesthetik aus allgemeingültigen Prinzipien darthun, daß die ächte Vollkommenheit der Künste mit ihrer Nützlichkeit für den Staat im *genauesten* Verhältnisse steht, daß ihre schönsten Wirkungen zugleich auch für den Staat die heilsamsten sind. Dieser Beweiß kann indessen nicht am Eingange der Aesthetik geführt werden; kann nur das Resultat der ganzen Reihe von Untersuchungen seyn, aus welchen diese Wissenschaft besteht. Meine allerletzte Betrachtung wird einen Versuch desselben enthalten, in welchem ich nicht bloß das zu wiederholen verspreche, was

bereits in hundert Dissertationen über diesen Gegenstand gesagt worden. Die Geschichte der griechischen Kunst und schönen Litteratur stellt uns ein Ideal von dem vollkommensten Einflusse der Werke des Kunst- und Dichter-Genies auf den Geist einer Nation dar, ein Ideal, gegen welches der Grad von Nützlichkeit derselben, welcher in unsern Staaten sichtbar ist, eben so sehr absticht, als die in der Geringfügigkeit von diesem gegründeten zweydeutigen Urtheile der Neuern über den vortheilhaften Einfluß der Künste auf die bürgerliche Gesellschaft, gegen die für denselben so laut und geradezu entscheidenden Stimmen der Alten. Die lebhafte Vergegenwärtigung jenes in seiner Art einzigen Ideales schien mir das wirksamste Mittel, um für die Untersuchungen der Aesthetik

im voraus lebhaft zu interessiren, deßhalb versuchte ich am Eingange meines Werks ein philosophisches Miniaturgemählde davon, und wünsche nichts mehr, als daß ein besserer Zeichner, denn ich bin, bald Stoff bekomme, eine ähnliche Schilderung allgemeiner und großer Wirkungen der deutschen Kunst und Litteratur auf die deutsche Nation zu entwerfen.

An diesem Theile ist während zweyer Jahre gedruckt worden. Indessen ist mir bey Uebersehung des Ganzen am Schlusse nur eine Stelle vorgekommen, welche geändert werden muß. Sie befindet sich S. 150. Hier schalte man in der ersten Zeile vom Anfange, nach mitzutheilen, bis Jedes Werk u. s. w., folgenden Satz ein:

„So wie es Menschen giebt, welche eine immer wirksame Fähigkeit und ein herrschendes Interesse für die Wissenschaften überhaupt, oder einzelne Zweige derselben haben, und keinen höhern Zweck kennen, als den, den Umfang davon zu erweitern, so giebt es Menschen, welche eine ursprüngliche Fähigkeit besitzen, mit freyer Selbstthätigkeit, gewisse Zustände des Begehrungsvermögens und Gefühls hervor zu bringen, welche sie wegen ihrer selbst interessiren, und denen sie mit einer solchen Liebe anhängen, daß sie keinen höhern Zweck kennen, als den, sie zu unterhalten, und, wie sie sind, darzustellen. Durch die Fähigkeit und das Interesse Jener entstehen die Werke der Wissenschaft, durch die Fähigkeit und

das Interesse dieser die Werke der schönen Künste.“

Sollte übrigens in der fünften und sechs= ten Betrachtung einer oder mehrere Aus= drücke schwankend und unsicher seyn, wie es bey der Unvollkommenheit aller bloß menschlichen Versuche leicht möglich wäre, so wird er sich hoffentlich nach dem In= halte der siebenten Betrachtung mit leich= ter Mühe rektifiziren lassen.

Der zweyte Theil, über dessen Mate= rie ich bereits völlig mit mir einig bin, wird unfehlbar künftige Ostern erschei= nen. Es ist möglich, daß während die= ser Zeit gewisse bis jetzt mir eigene Ideen von andern vorgetragen werden; ich werde sie dann nichts destoweniger als Produkte meines Nachdenkens aufstel= len, ohne den Vorwurf zu befürchten,

daß ich sie bloß von jenen übernommen habe. Im Falle, daß mir indessen ein solcher gemacht würde, kann ich mich allezeit auf das Zeugniß mehrerer Hunderte hier studierender junger Männer berufen, welche meinen wiederholten Vorlesungen über die Aesthetik eine ununterbrochene Aufmerksamkeit geschenkt haben *). Leipzig, am 12. Jul. 1790.

*) Unerwartet aufmunternd ist es für mich, daß Herr Prof. Kant in seiner eben erschienenen Kritik der Urtheilskraft die Empfindungen des Erhabenen dem Grunde nach auf dieselbe Weise entwickelt, wie ich sie seit mehrern Jahren umständlich meinen Herrn Zuhörern, und skizzirt vor einem Jahre im 1. Stücke des Born- und Abichtischen philosophischen Magazins vorgetragen habe.

Erste Betrachtung.

Wenn in irgend einem Stücke die Urtheile der Neuern gegen iene der Alten einen auffallenden Kontrast bilden, so ist es gewiß bei der Schätzung des Werthes der schönen Künste für die Menschheit und den Staat der Fall. Die Alten sahen den Künstler als ein ehrwürdiges Mitglied des Staats an, sie glaubten nicht nur, daß durch ihn das Vaterland an Glanz gewönne, sondern auch, daß er durch seine Werke den Bürger zu Ausübung ieder Verbindlichkeit fähiger mache, und also durch die Bildung der Bürger dem ganzen Staate innere Kraft und Stärke geben könne: Studium der Künste, Bildung des Geschmacks für sie war ein nothwendiges Erforderniß einer guten Erziehung. Philo-

sophen, Staatsmänner, Heerführer zeichneten sich außer denen, für ihren Hauptzweck nothwendigen Vollkommenheiten, auch noch durch ungemeine Kultur des Gefühls für die Schönheiten der Natur und der Kunst aus. Die Neuern betrachten den Künstler nicht blos als das überflüßigste Geschöpf im Staate, sondern sogar als einen zweideutigen verführerischen Bürger, welcher die Sinnlichkeit herrschender, die Sitten weichlicher und den Luxus reizender macht; als einen moralischen Giftmischer, welcher den wohlthätigen Einflüssen der Religion, Gesetzgebung und Moral entgegenwirkt, und nur auf die Vertrocknung der Lebenskraft in allen Adern des Staatskörpers arbeitet. Oder wenn man ihn ia der äuserstén Billigkeit würdigt, so betrachtet man ihn etwa als eine Maschine des Vergnügens, die man zwar wohl dulden dürfe, weil der Mensch doch Zerstreuung und Ergötzlichkeit haben müsse, die aber doch ohne großen Nachtheil des Ganzen auch füglich wegbleiben könne. Kunstwerke sind nichts anders als Waaren der Galanterie und der Eitelkeit; man besetzt Schränke und Zimmer mit ihnen, entweder um zu zeigen, daß man

reich *ist*, oder um das zu besitzen zu scheinen, wovon man oft nicht einmal weiß, was es eigentlich ist: Geschmack. Studium der Künste, Verfeinerung seines Gefühls für die Vollkommenheiten ihrer Werke, wird für den entbehrlichsten Theil der Geistesbildung gehalten; wenige nur widmen ihr einige Zeit, und thun es fast immer nur aus Eitelkeit, oder vor Langeweile.

Die Neuern sind Menschen, und die Alten waren auch Menschen, Wesen von denselben Kräften, denselben wesentlichen Trieben, Bedürfnissen und Zwecken. Woher dieser auffallende Unterschied im Urtheilen über eine und dieselbe Sache? Warum gehen die Neuern, sonst in allem Nachahmer, ich möchte sagen Nachäffer der Alten, gerade hierinn von ihnen ab? —

Die Menschen pflegen die Gründe zu ihren Urtheilen über den wirklichen Nutzen der schönen Künste aus drei Quellen herzunehmen:

1) aus dem Bewußtseyn ihrer selbst und der Geschichte ihrer eigenen Bildung.

2) aus der Beobachtung anderer, auf deren Geist die Künste Einfluß haben konnten.

3) aus philosophischen Grundsätzen, die unmittelbar aus dem Wesen der Künste selbst abgeleitet sind.

Selten haben sie freilich bei ihren Entscheidungen, diese Quellen alle benutzt; insgemein beziehen sie sich vorzüglich auf eine derselben, ie nachdem der Umfang ihres Verstandes, das Maas ihres Beobachtungsgeistes, und selbst der ihnen eigene Grad von Egoismus oder Sympathie sie für dieselbe mehr als die andere bestimmt. So wird der Selbstsüchtige allezeit aus Erfahrungen schließen, die er an sich gemacht hat. Der zurückgezogene, in seine Spekulazionen versenkte Denker aus allgemeinen Grundsätzen; der beobachtende Menschenkenner vorzüglich aus Beispielen anderer, die sich seinem vielbefassenden Blicke darbiethen.

Welches Princip wir nun von diesen dreien bei den Alten und Neuern vorzüglich befolgt finden mögen, so wird uns der Kontrast ihrer Urtheile wenig befremden, wenn wir überlegen:

1) daß die Werke der Kunst bei den Alten wirklich von mehrerem Einflusse waren, als sie es bei den Neuern sind;

2) daß die Wirkungen der Kunstwerke der Alten bestimmter waren, in dem Selbstgefühle eines ieden also eher bemerkt werden konnten, als bei den Neuern, wo sie im allgemeinen ausgedehnt, sich für den Beobachter verlieren;

3) daß die Wirkungen der Kunstwerke sich bei den Alten weit mehr in einzelnen hervorstechenden Handlungen zeigten, und überhaupt keine falsche erkünstelte Schaam die Aeuserungen derselben unterdrückte, wie bei den Neuern.

4) daß die Alten auch richtigere Begriffe von dem Wesen der Künste hatten, nicht das Zufällige mit dem Nothwendigen, die Schaale mit dem Kerne verwechselten, wie die neuern Kritiker der Schönheit des Geschmacks gewöhnlich zu thun pflegen.

Ich will diese Punkte etwas genauer erläutern:

Wenn in einem Staate die schönen Künste ihre Wirkung und Nützlichkeit bis zu dem höchsten gedenkbaren Grade erheben, und nach dem ganzen möglichen Umfange verbreiten sollen; so müssen nicht nur ihre Werke gewisse Eigenschaften besitzen, ohne welche dieses *) gar nicht geschehen könnte, son-

*) Das Karakteristische der Litteraturwerke der Alten in Vergleichung mit denen der Neuern, hat Hr. Prof. Garve in seiner Abhandlung: Betrachtung einiger Verschiedenheiten in den Werken der ältesten und neueren Schriftsteller, besonders der Dichter (Neue Bibl. der sch. Wiss. u. freien K. X. B. und in der Sammlung einiger Abhandlungen, S. 116 - 197.) entwickelt. Wenn ich ietzt noch sagen wollte, daß diese Abhandlung eines der geistvollsten Produkte der neuern philosophischen Litteratur ist, daß der Verfasser mit dem treffendesten Scharfsinne seinen Gegenstand von allen Seiten und unter allen Verhältnissen zu fassen gewußt, und sich über iedes Vorurtheil, welches dabei die Unbefangenheit des Beobachters und Beurtheilers hindern konnte, mit einer seltenen Freiheit des Geistes weggeschwungen

dern es wird auch von Seiten der Mitglieder der Gesellschaft eine gewisse Bildung des Geistes, eine gewisse Richtung und Stimmung des Geschmacks erfordert, durch welche erst

hat; so würde ich etwas ganz altes und schon allgemein anerkanntes sagen. Um desto weniger aber kann ich meine Verwunderung darüber zurückhalten, daß die Ideen dieses treflichen Mannes so wenig Einfluß auf Poesie und Kritik der Poesie gehabt haben. Wie treffend eifert er z. B. über das Unstatthafte, Wirkungslose in den bei neuern Dichtern so häufig anzutreffenden Nachahmungen von gewissen Eigenschaften der dichterischen Werke des Alterthums, die ihren Grund nur in der damaligen Verfassung hatten, und ausser dieser aller Kraft und aller Schönheit ermangeln? Und hat wohl die steife, schulstaubvolle Kritik der Deutschen darauf eine merkliche Rücksicht genommen? Ist in ihren Augen ein Dichter nicht immer noch desto grösser, ie mehr er seine an sich höchst faden Empfindungen in mythologische Nomenklatur einhüllt, die nur selten dem Verstande eine Idee und der Phantasie ein Bild giebt? —

iene Eigenschaften bestimmte unfehlbare Ziele ihrer Wirkungen erlangen. So wie bei der schönsten Sonate, die ich mit der regsamsten Fertigkeit in den Fingern haben mag, dennoch die Wirkung, die von ihr zu erwarten war, ausbleibt, sobald Saiten fehlen, oder das Klavier verstimmt ist, eben so wird der Staat von den vollendetesten Kunstwerken keinen Gewinn ziehen, wenn seinen Bürgern Sinn, Gefühl und Geschmack für sie fehlen. Bei den Alten vereinigte sich von beiden Seiten alles, was nur dazu beitragen kann, das schöne Schauspiel der vollen Wirksamkeit und des reichsten Seegens der Künste hervorzubringen.

Mit dem Eintritte in die bürgerliche Gesellschaft wird freilich der allgemeine Karakter der Menschheit nicht aufgehoben; der Bürger bleibt allezeit Mensch; allein die Kräfte desselben bekommen eine gewisse bestimmte Richtung, und ihre Wirksamkeit wird nach den Bedürfnissen der Gesellschaft eingeschränkt. Der aussergesellschaftliche Mensch schweift in Verfolgung seiner Zwecke umher, soweit die Schranken der Mensch-

heit es erlauben, kein besonderes Interesse, keine individuelle Rücksicht giebt seinem Wissen, Empfinden, Begehren und Handeln eine gewisse Leitung. Sobald er in eine bürgerliche Gesellschaft tritt, wird ein engerer Kreis um ihn gezogen, es werden ihm bestimmte Ziele seiner Wirkungen festgestellt, und sein Interesse wird an die Mitglieder des Zirkels und an die Mittel ihres gemeinschaftlichen Wohlstandes geheftet. So wie dadurch der Umfang seiner Theilnahme eingeschränkt wird, so wird eben durch diese Einschränkung die Stärke der Theilnahme und gleichsam die Elasticität seiner Thatkraft erhöht. Nun wird nichts seine Aufmerksamkeit so sehr erregen, nichts die Saiten seiner Empfindung so leicht rühren, und nichts die Triebfedern des Willens so gewaltig zum Spiele auffordern, als das, was in näherer Beziehung auf die Gesellschaft steht, und nur solche Gegenstände werden ein nothwendiges vollkommenes Recht auf die Wirksamkeit seiner Kräfte haben. So wie bei diesem Bürgergeiste, wenn ich so sagen darf, die Kultur der Wissenschaften einen eigenen Gang nehmen muß, so wie dadurch Verbindlichkei-

ten und Pflichten besonders gerichtet und vorzüglich auf gewisse Personen geheftet werden, so wird auch das Künstlergenie für gewisse Arten der Stoffe, für gewisse Gesichtspunkte und Ansichten der Gegenstände, für gewisse Farben und Mischungen der Gefühle und Leidenschaften, für gewisse Wendungen und Einkleidungen seiner Ideen bestimmt. Und dieser Zwang, wenn es noch einer ist, wird ihm angenehm seyn, denn es wird ihm dadurch die Unfehlbarkeit seiner Wirkung verbürgt; er weiß, daß er das Herz treffen muß, wenn nur seine Stoffe unter irgend einem Radius vom Kreise der bürgerlichen Gesellschaft liegen.

Dieß war nun bei den alten Künstlern der Fall. Ihre Stoffe waren aus dem Gebiethe des Vaterlandes, ihrer bürgerlichen Gesellschaft genommen, die Art der Darstellung und der Einkleidung dem Karakter und den Bedürfnissen der Nazion angemessen. Lieh der Grieche seinem Dichter sein Ohr, oder sein Auge den Werken seines Mahlers und Bildhauers, so stellten sich ihm Gegenstände dar, die in seiner Seele einheimisch waren,

in trauter Verbindung mit seiner Phantasie und gleichsam in Blutsverwandtschaft mit seinem Herzen standen; iede Szene vergegenwärtigte sich ihm von selbst; ieder Karakter war ihm ohne Anstrengung begreiflich; die Empfindungen bemächtigten sich mit sanfter Allgewalt seiner Seele, und die den Werken der Künstler eingewebte Weisheit floß in ihn über, wie die Lehren der Mutter in das Herz eines gelehrigen Kindes.

Ganz anders verhält es sich nun mit den Werken der Neuern, wenigstens mit dem größten, mit dem herrschenden Theile derselben. Sey es nun, weil die neuern Staaten nicht so viel individuelles in Religion, Gesetzgebung, Erziehung, Sitten u. s. w. besitzen, ihren Mitgliedern nicht so viele in andern nicht zu erlangende Vortheile gewähren, daß sie also keinen so bestimmten Kreiß um den Karakter des Bürgers schliessen, entweder gar keinen, oder doch wenigstens keinen so unumschränkt waltenden Gemeingeist bilden können; oder sey es, daß zwar auch unsere Staaten und die Bürger derselben eine gewisse Nazionalphysiognomie, einen gewissen Karakter besitzen, daß Religion, Vater-

landsgeschichte, Gesetzgebung, Erziehung das Auszeichnende davon bestimmen, und daß es unsre Künstler nur nicht verstehen, das wirklich vorhandene, aber nur feinere, schwerer zu bemerkende Karakteristische in den Bürgern ihres Staates zu treffen, lieber sklavisch den Fußstapfen der Alten und fremder Nazionen folgen, als originelle Werke für den Originalgeist ihres Landes bilden; oder sey es endlich, daß nach der Verfassung derselben, ieder Gemeingeist erstickt, ieder Nazionalzug in Karakteren und Sitten verlöscht werden muß; kurz, es herrscht in den Werken unsrer Künstler fast gar nichts vaterländisches, nichts, das den Bürger, als Bürger, vorzüglich interessirte. Wenn wir uns mit Kunstwerken der Alten beschäftigen, so sind wir im vertrauten Kreise einer Familie, in der Mitte eines Schauspiels, dessen Einheit und Harmonie uns so hinreißt, daß wir in diesem Augenblicke süßgetäuscht selbst Mitglieder davon werden. Bei den Kunstwerken der Neuern werden wir in die weite Welt verschlagen, unsere Gefühle schweifen in ungeheuren Räumen umher, und der Geist unsers Interesse's, der in den Schranken des

Nazionalgeistes zur größten Stärke zusammengepreßt worden wäre, verliert sich in der endlosen Sphäre der Menschheit. Ich weiß alles, was man zum Nachtheile bürgerlicher Tugenden, in Vergleichung mit allgemeinen menschlichen Tugenden sagen kann. Man braucht nicht viel Tiefsinn, um einzusehen, daß diese nicht so nahe mit Eigennutz zusammenhängen, als iene, weit mehr von der Gewalt der reinen sittlichen Vernunftgesetze abhängen, als iene, welche sich insgemein auf den Zweck der Erhaltung oder Erwerbung eigener Vortheile durch den Wohlstand des Staates gründen. Allein dieses Mehr oder Weniger kommt hier nicht in Betrachtung. Bürgerliche und menschliche Tugenden haben nur dann reinen unwandelbaren moralischen Werth, wenn sie durch Einsicht und Achtung iener Gesetze der praktischen Vernunft entstanden sind, ihr Einfluß auf eigene und fremde Glückseligkeit ist auf der Waage der Sittlichkeit nur das Zufällige, und kann die Schaale weder heben noch senken. Der Grund der Verbindlichkeit der Pflichten, auf welche sich beide gründen, ist derselbe, allein der Gegenstand, auf welchen

sie sich beziehen, ist dem Umfange und dem Zusammenhange nach verschieden; der eine eng begränzt, der andere unendlich, bei dem einen die Mannigfaltigkeit, aus welcher er besteht, dicht an einander gedrängt, bei dem andern nur an lockern, oft nicht sichtbaren Banden zusammengeschlungen. Kein Wunder also, wenn Bürgerpflichten stärker wirken, als Menschenpflichten; kein Wunder, wenn Kunstwerke, die sich auf iene beziehn, für eine Nazion mehr wirken, als solche, die sich auf diese ausdehnen. Das erste ist der Fall bei den Alten, das letztere bei den Neuern.

Allein dieser vaterländische Geist, der in den Werken der Alten webt, ist es nicht allein, der ihre Wirksamkeit bestimmt. Großer Gewinn war es schon für sie, daß das Vaterland, die Nazion, ihnen ihre Stoffe gab, allein ungleich größer ward er dadurch, daß diese Stoffe gerade für künstlerische Behandlung ungemein passend waren. Es kann in einem Lande ein immer reger Gemeinsinn herrschen, der Geist der Bürger kann immer sein eignes Nazionalmaas von Bildung haben, der Künstler es kennen, und ihm gemäß durch seine Werke auf Sittlichkeit und

Bürgertugend wirken wollen; allein er wird seinen Endzweck wenigstens nur zum sehr geringen Theile erreichen, wenn ihm nicht im Gebiethe seines Vaterlandes Stoffe vorliegen, die für Kunstdarstellung fruchtbar genug sind. Religion und Tugend können an und für sich schon Gegenstände wenigstens einiger schönen Künste werden, allein die Beschäftigung mit allgemeinen, oft im hohen Grade abstrakten Ideen, ermüdet endlich die Empfindung, wenn nicht Geschichte interessante Fakta liefert, in welche sie eingewebt, oder aus welcher sie herausgewickelt werden können. Für die Künste ist also die Religion die reichste, welche theils aus sehr vielen interessanten allegorischen Versinnlichungen besteht, theils sich auf viele Sagen gründet, die dem Künstler eine Menge von Personen, Gruppen und Szenen darbieten, welche einer schönen Darstellung fähig sind. Und diejenige Geschichte ist für die Kunst die fruchtbarste, die voll von einzelnen Handlungen und Schicksalen interessanter Personen ist, die Empfindung und Einbildungskraft in ein lebhaftes Spiel setzen, und zugleich den Verstand zur Bewunderung ihres

Edelmuths und der Hoheit ihrer Karaktere auffordern. Kein Unpartheiischer wird es wagen zu leugnen, daß die Alten von diesen beiden Seiten ungemein viel vor den Neuern voraus hatten. Unser Religionssystem ist ganz für die höhern Kräfte des Verstandes und der Vernunft, es ist das erhabenste, welches man sich denken kann. Allein desto weniger ist es für Sinnen und Einbildungskraft; desto weniger sind seine Grundsätze körperlicher Einkleidung fähig. Unser Begrif von Gottheit befaßt die ganze unermeßliche Möglichkeit von Vollkommenheiten in einem unendlichen Zirkel. Die Alten stellten sich diese mehr getheilt vor, und ihre vielen Götter waren viele Vollkommenheiten und Tugenden und Kräfte, iede in einem erhabenen und reizenden Bilde dargestellt. Dadurch bekam der Künstler eine Mehrheit von Stoffen, die um desto faßlicher und rührender waren, weil sie sich leichter unter die beschränkte Sphäre des menschlichen Geistes fügten. Noch mehr: Wir müssen uns die Gottheit als über iede Bedingung der menschlichen Natur erhaben denken, unser Begrif ist um desto reiner, ie mehr wir alles von

ihm sondern, was nur einen Zug menschlicher Schwäche verrathen könnte. Die Götter der Alten waren dem Menschen ähnlicher und ihm um desto näher. Sie dachten sich sie mit Leidenschaften und Gemüthsbewegungen, mit allen, oft kleinlichen Bewegungsgründen zum Handeln, die sich in dem endlichen Geiste des Menschen finden. Und so wie aus dem Gesichtspunkte der Alten betrachtet, ihrer Hoheit und Vollkommenheit dadurch kein Eintrag geschah, so wurden sie bei denen sich auf sie beziehenden Kunstwerken weit mehr zur Nachahmung aufgefordert, strebten muthvoller und zuversichtlicher nach der Erreichung dieser Ideale. Was für Stoffe zu hinreissenden Darstellungen verliehen dem alten Künstler die Sagen der Mythologie? Sie waren an sich reich an erhabenen, kraftvollen und reizenden Zügen; standen in der genauesten Verbindung mit der Geschichte des Vaterlandes, mit der Verfassung des Staats und folglich auch mit dem Patriotismus der Bürger. Mahler, Bildhauer, Dichter schöpften aus dieser Quelle; und die Werke, die sie aus ihr entlehnten, zogen gewiß das Interesse und den Enthu-

siasmus der ganzen Nazion auf sich. Auch unser Religionssystem gründet sich zum Theil auf heilige mit göttlichem Ansehn beurkundete Sagen, allein ob diese wirklich so reich an Materie für die Künste sind, als jene der Alten, ob nicht die Gottheit, die in ihnen handelnd vorgestellt wird, zu hoch über der Sphäre unsers Blickes liegt, und die Menschen hingegen, die wir darinnen gemahlt finden, entweder ganz neben uns, oder wohl gar unter uns stehen, ob wir nicht zu sehr vom Verstande und der Vernunft beherrscht werden, um uns im gleichen Grade für den dogmatischen, als für den historischen Theil des Systems zu interessiren; ob nicht die meisten iener Sagen zu abgerissen von der Geschichte unsers Landes und der Verfassung desselben sind, um einen feurigen Enthusiasmus zu erregen, das sind Fragen, welche man immer mit Ja beantworten kann, ohne der Würde der Religion etwas zu benehmen, oder ihren Anhängern Wärme des Eifers absprechen zu müssen.

Eine eben so ergiebige Fundgrube für die Künstler der Alten war Geschichte grosser

und in die Sinne fallender Handlungen, interessanter Schicksale und Leiden wichtiger Personen. Wo die Verwaltung der Staatsangelegenheiten noch nicht in der unumschränkten Hand eines Einzigen ist, sondern gewissermaßen ieden Bürger beschäftigt, wo sie nicht das Werk einer verwickelten im Dunkeln sich fortwebenden Politik ist, wo die Vollstreckung und Anwendung der Gesetze nicht von Privatverhandlungen und Schlüssen unzugänglicher Gerichtshöfe und Kollegien abhängt, wo der Ausschlag Krieg nicht sowohl vom Mechanismus der Kunst als von dem Muthe der Einzelnen abhängt, da muß sich Liebe zum Vaterlande und zu seinen Mitbürgern, da muß sich iede gesellschaftliche Tugend in vielen einzelnen glänzenden und rührenden Handlungen zeigen, da müssen sich immer neue anziehende Szenen interessanter Schicksale geliebter und bewunderter Personen eröfnen. Diese Handlungen und Szenen werden in Rücksicht auf ihre Ursachen, ihre Verhältnisse nicht schwer zu fassen seyn, sie werden nicht durch den Zwang des Mechanismus, nicht durch erkünstelte Delikatesse in Schatten gestellt werden, sie wer-

den sich in einem Bilde den Sinnen und der Phantasie darstellen. Die Geschichte solcher Länder wird eine Reihe von Gemälden einfacher grosser Handlungen, interessanter Schicksale vorzüglicher Bürger seyn. Und dieß war in ienen Staaten des Alterthums, von welchen wir sprechen, der Fall. Anders ist es in den unsrigen. Es giebt freilich bei uns gewiß eben so viel gute und grosse Menschen, als in ienen griechischen Staaten, Menschen, welche nach ihrer Sphäre auch eben so viel für das Vaterland handeln, als die Bürger in ienem, eben so sehr der Veränderlichkeit des Glücks, dem Wechsel der Schicksale ausgesetzt sind, als iene. Allein, wo alles von dem Willen eines Einzigen abhängt, da zieht der untergeordnete Bürger, selbst auf der höchsten Stufe der Unterordnung, nicht so die Augen und die Bewunderung der Nazion auf sich, als in Ländern, wo er frei handeln kann; unerachtet von seinen Maasregeln und Planen unendlich viel abhängt, so wird dieses doch nur von dem kleinern Theile bemerkt; der grössere hält ihn blos für die Maschine seines Obern, und gesteht ihm höchstens das Verdienst der

Treue, des pünktlichen Gehorsams zu. Die Verwaltung des Staats ferner ist äuserst verwickelt, und das Spiel der zahllosen Triebfedern dieses Ganzen wird grossen Theils den Augen des Volks durch einen geheimnißvollen Schleier entzogen, oder kann doch, wenn es ihm auch blosgestellt wäre, wegen seiner ausserordentlichen Zusammengesetztheit nicht von ihm gefaßt werden. Freilich bleiben die Personen, welche in diese kunstvolle Maschinerie eingefugt sind, immer noch frei, und haben auch, iede einen Spielraum für ihre Kräfte, in welchem sie nach eignen Planen handeln können. Allein selten wird eine Handlung durch die Arbeit einer einzigen wirklich, insgemein werden zu iedem Unternehmen nicht blos mehrere Einzelne, sondern sogar mehrere Gesellschaften, mehrere Kollegien erfordert. Der einzelne grosse Mann in den alten Freistaaten konnte seine eigene Kraft mehr ausbreiten, konnte sehr oft unabhängig von Andern einen Zweck verfolgen, konnte es öffentlich thun, und gerade in dem Zeitraume, den seine Kräfte zu ihrem Ziele brauchten. Dieß war im Kriege wie im Frieden der Fall. Unternehmungen gegen einen Feind gescha-

hen freylich nach reiflich überlegten Planen, allein die untergeordneten Mitglieder einer Armee waren keineswegs blinde Maschinen in der Hand des Generals; wenn auch dieser ihren Kräften durch Befehl und Plan die Richtung gab, so entschied dennoch die Kraft, Stärke und der ausdauernde Muth der Soldaten. Bei uns sind die einzelnen Glieder der Armee nicht viel mehr als die Figuren in der Hand des Schachspielers, und die feigste Nazion von einem weisen Generale geleitet, gut disciplinirt, und an Subordinazion geschmiedet, kann die tapferste, stärkste besiegen. Alles dieses zusammengenommen, so ergiebt sich nun, daß überhaupt die Geschichte iener Staaten, in welchen die Künste blühten, reicher an einzelnen, einfachen, interessanten und rührenden Handlungen und Schicksalen treflicher Bürger und grosser Helden seyn muß, als die der neuern, daß also die Künstler von ienen, auch von dieser Seite mehrere Stoffe zur Darstellung fanden, und durch sie weit mehr auf den Karakter und die Sitten ihrer Nazion wirken konnten, als die in den unsrigen.

Solche Stoffe müssen schon in mittelmä-

sigen Bearbeitungen den Geist des Bürgers interessiren. Welche hinreissende Kraft werden sie aber dann haben, wenn sie vollkommen dargestellt, mit allen Reizen der Wahrheit und Schönheit geschmückt erscheinen. Daß die Griechen in den Künsten Meister und Muster für alle folgende Jahrhunderte wurden, kann den oberflächlichsten Beobachter kein Räthsel seyn. Ich will das hundertmal gesagte nicht wiederholen, will nicht zeigen, wie das milde wohlthätige Klima iener Länder nothwendig auf die Organisazion der Einwohner, und diese nothwendig Einfluß auf die Seelenkräfte derselben haben mußte, wie dadurch Feinheit des Gefühls und Lebhaftigkeit der Phantasie erzeugt wurden, wie Menschen, welche mit diesen begabt sind, und durch keine unnütze Gelehrsamkeit, keine Fesseln konventioneller Nachahmungsregeln gehindert werden, wie diese, in die bezaubernsten Szenen der schönen Natur gestellt, nothwendig Künstler, und große Künstler werden mußten; allein darauf sey es mir vergönnt aufmerksam zu machen, daß das Nazionale der Stoffe selbst den Geist des Künstlers, zu derienigen Vollkommenheit

führen mußte, die wir an ihnen bewundern. Je näher dem Künstler ein gewisser Gegenstand, in Rücksicht auf die bürgerliche Gesellschaft in welcher er lebt, liegt, ie mehr er mit den Sitten und der Denkart seines eigenen Zeitalters zusammentrifft, um desto wahrer wird er ihn schildern und darstellen können; ie werther er seinem Herzen ist, ie innigeres Interesse er an ihm nimmt, desto reizender und schöner wird seine Darstellung seyn. Das Vollkommene in den Werken der alten Kunst, liegt nicht blos in der Uebereinstimmung aller Züge mit Natur und Wahrheit; es liegt sehr oft in Erhöhung und Verschönerung der Wirklichkeit. Der Künstler des Alterthums wollte nicht blos treffen, sondern die getroffenen Züge auch veredlen, sie durch eine gewisse Art von Läuterung über das gröbere Irrdische erheben. Dieß war nicht etwa Folge theoretischer Grübelei; es war der unwillkührliche natürliche Ausdruck der Neigung zu dem Gegenstande, die schönste Opferblume des Patriotismus. Eine sanfte Liebe glühte im Herzen iener Künstler, wenn ihre Begeisterung in Darstellung überzugehen anfing; denn die Personen die vor ihrer

Phantasie schwebten, waren mit ihnen durch die Bande des Vaterlands verbrüdert. Diese Liebe war zum Theil auf die Vorstellung ihrer Geistesvollkommenheiten, ihrer edlen erhabenen Tugenden gerichtet, zum Theil haftete sie an der Anschauung ihres Ausdrucks in der äusern Bildung; kein Wunder, daß in der Vorstellung ihrer Seele geistige Vollkommenheit und körperliche Gestalt gleichsam in einander schmolzen, daß die gröbern, rauhern, niedern Theile der Materie verflogen, und das Irrdische sich in ätherischer Erscheinung dem unsichtbaren himmlischen näherte. Dieser Schimmer von Hoheit muß iene Menschen durch alle Situazionen, in denen sie die Kunst erscheinen läßt, begleiten, Gemüthsbewegungen und Leidenschaften müssen vor ihm ihre gräßlichen Empörungen zurückhalten, die gröbern sinnlichen Gefühle ihre unreinen Farben verbergen. Stille Seelengröße und Hoheitvolle Ruhe, Friede der Harmonieliebenden Vernunft, muß aus den Gestalten der Sinnlichkeit in der Hülle eines geläuterten Daseyns hervorleuchten *).

*) Ich ersuche die Beurtheiler meiner Schrift, auf diese Idee aufmerksam zu seyn. Viel-

Werke mit diesen Eigenschaften begabt, mußten wirken, ieder Keim einer bürgerlichen

leicht ist sie neu und auch nicht blos Einbildung, wie es manchem scheinen dürfte. Daß Schönheit höchstes Gesetz in den Werken der bildenden Kunst bei den Alten war, daß sie ihr Wahrheit und Ausdruck bis auf einen gewissen Grad aufopferten, daß eine gewisse idealische Hoheit ihre Menschendarstellungen bezeichnet, ist etwas, das oft gesagt worden, und auch im Grunde leicht zu sagen ist. Immer blieb mir hierbei noch die Frage übrig: worauf sich dieser Karakter ihrer Werke gründe? wie ihre vaterländischen, religiösen, politischen, moralischen, oder physischen Verhältnisse, (denn an Theorie und Regel ist hier wohl nicht zu denken) ihrem Genie diese Richtung gaben, und diesen Geist ihrer Werke bestimmten? Ich fand keinen Aufschluß, bis ich mir die Einbildungskraft derselben unter dem Einflusse der Vaterlands- und Mitbürgerliebe dachte, einer Liebe, die nothwendig beim Künstler in Enthusiasmus, ich möchte sagen, in eine ästhetische Schwärmerei übergehen mußte. Allein, indem ich diesen Gedanken verfolgte, mich in die Lage des Künstlers versetzte, wie er, von der geheiligten

Tugend mußte sich bei ihrem Genusse glücklicher entfalten, wenn nur die Menschen, für

Wärme des Patriotismus erfüllt, die Gestalt irgend eines geliebten Mitbürgers der Vorzeit in seiner Phantasie erweckte, oder von einem schon vorhandenen Werke kopirte, oder die eines noch lebenden nach der gegenwärtigen Anschauung bildete; so ward mir die Erscheinung begreiflich. Geht es uns gemeinen Menschen bei der Vorstellung der moralischen Karaktere geliebter Personen so, daß die Flecken und Mängel derselben im Hintergrunde des Gedächtnisses zurückbleiben, und nur die edlen schönen Züge, und diese insgemein noch erhöht, in einem vollkommenen Gemählde vor die Phantasie treten; warum soll nicht dem bildenden Künstler bei der geistigen Anschauung der Körpergestalt von Personen, die er nur mit Enthusiasmus denken kann, dasselbe begegnen, warum in seiner Phantasie sich solche Bilder nicht von selbst läutern und idealisiren, warum nicht alles rauhe und grobkörperliche in die Grenzen des edlen und schönen zurücktreten? Ich weiß nicht, ob ich mich selbst täusche, wenn mir alle diese Erscheinungen so natürlich vorkommen, wie das Aufbrechen einer schönen Rose

welche sie bestimmt waren, Fähigkeit genug besaßen, das Schöne in ihnen zu füh-

aus unverdorbner Knospe, an einem sanften heitern Morgen. — Allein nun kann ich mich auch eines andern Gedankens nicht erwehren, der sich mir schon längst bei Lesung mancher Winkelmannischen und Lessingischen Schrift näherte. Was nämlich für den Griechen höchstes Gesetz in der bildenden Kunst war, und nach seinen Verhältnissen nothwendig seyn mußte, das kann es nicht deshalb auch für uns seyn. Freilich wenn wir nicht auf den Grund seiner Maxime zurückgehn, nicht überlegen, wie Bürgerenthusiasmus mit dem Feuer der Phantasie zu einer Flamme vereinigt, in dem Geiste des darstellenden Künstlers Läuterung und Erhöhung der Gestalten wirkten, und wie durch dieselbe Mischung der Geschmack der Bürger mit Hintansetzung der wirklichen Wahrheit und des unbedingten Ausdrucks, für iene, idealische, ich möchte sagen überirrdische Schönheit eingenommen war, so werden wir leicht verführt, den Neuern ein Gesetz aufzudringen, welches sie nie mit wahrer Ueberzeugung annehmen können, weil sie kein Bedürfniß und keine Verbindlichkeit dazu treibt. — — Doch hiervon werde ich an einem schicklichern Orte mehreres sagen.

len. Ihre Wirkung und Nützlichkeit wird aber nur dann allgemein seyn können, wenn diese Menschen alle gewissermassen gleich gebildet und gleich gestimmt sind. Und dieß ist nun die zweite Hauptursache, weswegen die Künste bei den Alten unendlich mehrern Einfluß haben mußten, als bei den Neuern. Meine Mitbürger und Zeitgenossen werden es mir verzeihen, wenn ich behaupte, daß im Ganzen die Alten mehr Kunstgefühl besasen, als wir. Es war dieses nicht sowohl Verdienst eigner absichtlicher Bildung, sondern mechanische Folge ihrer physischen, moralischen, politischen Verhältnisse, ihrer Organisazion, Erziehung, Lebensart, Sitten und Gebräuche. Den Physiologen wird es nicht schwer fallen, zu beweisen, wie unter dem milden, sanften Himmelsstriche Kleinasiens und Griechenlands, bei einer feinern, zweckmässigen innländischen Nahrung, bei einer natürlichen Befriedigung eines gereiften, aber nicht abgematteten Geschlechtstriebes, bei einer durch keine Maschine der Galanterie gehinderten Pflege der Geburth, nothwendig harmonische Körpergebäude, entwickelt werden mußten. Eben so leicht ist es dem Beob-

achter der Erziehung und jugendlichen Bildung bei den Alten zu zeigen, wie durch sie nothwendig eine Empfänglichkeit für die Schönheiten der Natur und Kunst gebildet werden mußte, von welcher wir uns, weit entfernt sie zu besitzen, wohl kaum einen Begrif machen können. Die Natur selbst war die Schule der Alten, die Sinnen ihre Lehrer, die Sitten waren einfach, natürlich, die Gebräuche und Zeremonien bedeutungsvoll und wirksam. Die Schule der Neuern ist eine düstere Stube, Gedächtniß und verallgemeinernde Vernunft sind die Kräfte, welche von der frühsten Kindheit an beschäftigt, und wider alle Natur und Willen Gottes angestrengt werden; die Sitten sind äuserst zusammengesetzt, und mit unnützem Prunk überladen und der Herrschaft eines erkünstelten Zwanges unterworfen. Die Gebräuche größtentheils nachgeahmt, veraltet, Bedeutungsvoll und Wirkungslos. Kein Wunder also, daß sich im Geiste der Alten, ohne daß sie absichtlich und regelmässig darauf gearbeitet hätten, ein zartes Gefühl bildete, welches die leiseste Rührung schnell und getreu aufnahm, daß in den Neuern hingegen die auf-

strebende Empfindsamkeit nach und nach unterdrückt wird, daß Gleichgültigkeit, Stumpfheit und Kälte in den Herzen der meisten herrschen. Und wenn feines Gefühl ohne eine vorzügliche Lebhaftigkeit der Phantasie kaum gedacht werden kann, so ergiebt es sich von selbst, daß die Alten ohne ihr Zuthun einer Einbildungskraft fähig waren, zu der sich die Neuern mit allen ihren künstlichen Mitteln nur selten erheben können.

Doch dieses feine Gefühl und diese lebendige Phantasie allein, hätten den Werken der schönen Künste keinen so allgemeinen Einfluß verursachen können, wenn nicht nun eine gewisse Gleichheit der Nazion in den Prinzipien des Geschmacks hinzugekommen wäre. Und von dieser Seite sind nicht nur iezt die Neuern unendlich weit gegen die Alten zurück, sondern es ist auch nicht einmal Hoffnung da, sich ihnen gewissermaasen zu nähern. Was für ein vielköpfiges, buntschäckiges Ungeheuer ist das Publikum unsrer Künstler! Wie viele ganz gesonderte Stufen des Standes und des Ranges! wie verschiedene Maase der Wissenschaft und der Aufklärung! wie

viele Arten des Zweifels und der Ueberzeugung! Wie tausendfache Irrwege der Schwärmerei und Einfalt! Wie mannigfaltige Richtungen, wie mannigfaltige Grade der Innigkeit des Interesses! Wo ist ein Kunstwerk, über welches sich die Urtheile des grössern Theiles der Nazion vereinigten? ein Kunstwerk, welches zugleich die höhern gebildeten Stände, und zugleich die niedern, zugleich die tiefen Denker und zugleich den Bürger von blos gesundem Verstande interessirte? Was man für iene dichtet oder bildet, ist diesen ungenießbar, und was diesen bestimmt ist, verursacht ienen Langeweile und Eckel. Der Stoff sey Religion, Geschichte, Weisheit des Lebens, Schönheit der Natur, Darstellung des handelnden Menschen; er wird immer nur einen einzigen oft kleinen Theil der Nazion anziehn, oder wenn auch Theilnehmung da wäre, so wird doch iede Klasse der Bürger eine besondere Art der Einkleidung und Behandlung verlangen. Ich will nicht behaupten, daß in ienen Staaten des Alterthums, in welchen die Künste nicht blos für Belustigerinnen, sondern auch für Wohlthäterinnen der Gesellschaft gehalten wurden,

alle Bürger einander völlig gleich gewesen wären, ich finde auch da gewisse Verschiedenheiten des Standes, des Ansehens, der Bildung und Verfeinerung des Geistes. Allein der müßte ganz fremd in der Geschichte ihrer Verfassung und Sitten seyn, welcher es leugnen wollte, daß die Stände nicht so ganz gesondert, die Bildung der verschiedenen Klassen nicht so abstechend verschieden war, als bei uns. Gleichheit des Interesses verband die verschiedenen Stände mit einander, und machte ihnen gewisse Stoffe und Kenntnisse gleich wichtig; ich meyne dieienigen, die sich *auf Geschichte* und Verfassung des Vaterlandes, auf Pflichten und Tugenden des Bürgers bezogen. Die Masse von Wissenschaft, welche unter der Nazion herrschte, war keinesweges so schwer zu fassen, daß sie nur hätte denienigen brauchbar seyn können, welche die Natur ganz vorzüglich mit Talenten versehen hatte, oder welche ihres Standes und Reichthums halber sich aller Mittel, sie zu erwerben, bedienen konnten. Es war eine mäßige Summe nützlicher, aber mit Bequemlichkeit zu verarbeitender Kenntnisse von Mythologie, Geschichte, Sittenlehre, und

andern nützlichen Disciplinen, die vom Vater zum Sohne forterbte, ohne daß man grosse Anstrengung und vieler Zubereitungen bedurft hätte, um sich in den Besitz davon zu setzen. Jeder Bürger besaß einen gewissen Theil davon, und war dadurch fähig, Kunstwerke zu genießen, welche sich allein auf Gegenstände bezogen, die aus diesem der Nazion eigenen Kreise von Wissenschaft und Grundsätzen hergenommen waren.

So war also genaue Harmonie und Verhältnißmäßigkeit zwischen den Kunstwerken und dem Publikum, für welches sie bestimmt waren, und es ist nun keine Frage mehr, ob und warum die Künste bei den Alten von weit grössern Einflusse und Nutzen waren, als sie es bei den Neuern seyn können.

Allein bei aller Nützlichkeit wird oft eine Sache nicht für nützlich anerkannt, wenn nicht noch besondere Umstände da sind, wo ihr Einfluß sich in auffallenden, dem Auge des Beobachters blosliegenden Erscheinungen äussert. Daß dieses bei den Alten der Fall war, ist unmittelbare Folge der Beschaffen-

heit des Geistes der Kunstwerke, und der Art und der Verhältnisse der Bürger, auf welche sie wirkten.

Die Stoffe, welche die alten Künstler behandelten, waren vaterländisch; sie bewirkten patriotischen Enthusiasmus, edle Bürgertugend. Wenn nun eine iede Wirkung desto eher und desto leichter bemerkt wird, ie individueller sie ist, so müssen natürlicherweise sich die Einflüsse solcher Kunstwerke in dem Selbstgefühle eines ieden weit mehr auszeichnen, als die von solchen, die sich auf die unendliche Sphäre der Menschheit beziehn. Sah der iunge Bürger des Alterthums die Bildsäule eines Wohlthäters des Vaterlands, so gerieth sein Patriotismus in ein reges Spiel, alle mit ihm verwandte Empfindungen erwachten, er fühlte mit vollem Bewußtseyn den edlen Durst nach Verdienst um sein Vaterland. Las er seine Lyriker, seine epischen oder dramatischen Dichter, so fand er Ereignisse, Handlungen, welche alle aus dem Gebiethe der Vaterlandsgeschichte genommen, den Leidenschaften, Gefühlen, Grundsätzen, und dem Geiste der Nazion

angemessen waren. So wie die dadurch erregten Empfindungen sich ganz auf Vaterland und Staat bezogen, so konnte er auch im Gefühle seiner selbst die Wirkung und den Werth der Wirkung des Kunstwerks unterscheiden. Was bei uns die Stärke des Einflusses der Kunstwerke hindert, das schadet nun auch der Bemerkbarkeit ihrer Wirkungen. Ihre Beziehungen erstrecken sich auf nichts geringers, als auf die gesamte Menschheit und die ganze weite Welt; die Wirkungen derselben können sich also in dem Bewußtseyn der Einzelnen nicht so unterscheidend darstellen, sie werden sich, wie ihre Ursachen, ins Allgemeine gedehnt, für den Beobachter verlieren.

Allein der Einfluß der Werke der schönen Künste zeigte sich auch bei den Alten in einzelnen glänzenden Handlungen, welches bei uns nach unsrer Verfassung kaum iemals geschehen kann. Im Kriege und im Frieden konnte ieder Bürger an den Einrichtungen und Revoluzionen des Staates Antheil nehmen, konnte gewissermaaßen einen eigenen Zweck für das Vaterland ausführen, hatte einen

Spielraum für seine thätige Kraft. War nun durch irgend ein Kunstwerk sein Vaterlandsgeist in Flammen gesetzt, so fand er leicht eine Gelegenheit, wo er handeln konnte, und niemand durfte der Kunst das Verdienst abstreiten, die That veranlaßt zu haben. Ich brauche nicht erst zu sagen, daß nach unsrer Verfassung solche Fälle gar nicht vorkommen können, daß wir fast gar nicht für das Vaterland handeln, nur kleine Beiträge zur Ausführung äusserst zusammengesetzter Plane ganzer Kollegien liefern können.

Wir dürfen hier auch das nicht vergessen: daß die Alten ihre Empfindungen bei den Werken der schönen Künste ohne alle Zurückhaltung ausbrechen liessen, uns hingegen eine ganz misverstandene Schaamhaftigkeit an dem Ausdrucke unserer Gefühle verhindert. Wir finden es lächerlich, wenn eine offene unbefangene Seele bei einem Kunstwerke einen unwillkührlichen Ausdruck des Enthusiasmus entschlüpfen läßt; wir halten es für Rohheit, für Sittenlosigkeit, und wenn auch der Zwang einer so sinnlosen Decenz das Gefühl selbst nicht unterdrücken kann, so ver-

birgt es doch sein Daseyn und bestimmt die Menschen, den Einfluß der Kunstwerke für nicht so groß zu halten, als er wirklich ist.

Die letzte Ursache, welche ich angab, dürfte vielleicht die problematischeste scheinen; ich sagte nämlich, die Alten hätten richtigere Begriffe von den Künsten gehabt. Sollte es möglich seyn, daß die Neuern, diese Besitzer so vieler Aesthetiken, hierinnen gegen die Alten zurück seyn sollten, die vielleicht keine vollständige philosophische Theorie irgend einer Kunst aufzuweisen hatten? — Es ist so. Troz allen unsern Systemen und Kompendien, besitzen nur äusserst wenige einen wahren Begriff vom Wesen der Kunst, sehen nur äusserst wenige sie aus dem richtigen Gesichtspunkte an. Das Wesentliche übersieht man, und das minder Wesentliche allein bemerkt man. Man bringt nichts in Rechnung, als die äussere Zierlichkeit, Regelmäßigkeit der Werke, und das dadurch bewirkte augenblickliche Vergnügen; das innere Wesentliche, die Beziehung auf die höhern Vermögen, besonders auf eine edle, dem Verstande und der praktischen Vernunft untergeordnete Em-

pfindsamkeit wird kaum beobachtet. Und vielleicht sind diejenigen, welche die Künste nach Theorien und philosophischen Abstraktionen beurtheilen, dieser Verblendung am meisten schuldig, vielleicht sahen die Alten gerade deshalb hierinnen heller, weil sie mehr bei dem unmittelbaren Eindrucke, bei dem Gefühle selbst stehen blieben. Der Einfluß dieser verschiedenen Ansicht der Künste auf das Urtheil über ihre Nützlichkeit für den Staat und die Menschheit, ist offenbar. Wenn ich das wahre Wesen der Künste verkenne, so sehe ich auch nur einen, und vielleicht gerade den zufälligern Theil ihrer Wirkungen, welcher mit den erhabenen Zwecken der Menschheit nur in entfernter Beziehung steht.

Und so glaub' ich denn, wird es eine ganz natürliche Erscheinung seyn, daß die Alten über die Nützlichkeit der schönen Künste für den Staat so einig waren, und die Neuern darüber so unentschieden und zweideutig sprechen.

Zweite Betrachtung.

Wenn man die Untersuchung über das Wesen der Kunst und die Grundgesetze des Geschmacks aus ihren ersten Quellen erklären will, so muß man sich freilich oft in etwas dunkle Tiefen der Spekulazion versenken. Allein wer von dem Werthe und der Nützlichkeit dieser Gegenstände überzeugt ist, der läßt sich ihre genauere Kenntniß gern eine Aufopferung kosten, verfolgt den Gang der Theorie selbst bei den feinsten Analysen mit Interesse und Vergnügen. Mein Zweck ist keinesweges oberflächliche Berührung derer zeither in den Aesthetiken vorgetragenen Grundsätze; ich wünsche gewisse zeither noch unentschiedene Punkte grundaus zu entwikkeln, gewisse Untersuchungen nach ganz andern Richtungen zu leiten, und der Wissenschaft diejenige Gestalt zu geben, unter welcher allein sie auf Würde und Einfluß Rechnung machen kann. Vorzüglich meine iungen Leser werden es also nicht überflüßig finden, wenn

ich vorher etwas genauer untersuche, was die Werke der Kunst für die nothwendigsten Zwecke der Menschheit wirken, und sie in dieser Rücksicht wahrer und richtiger zu würdigen suche. Wenn auch das dadurch erregte Interesse nicht bei allen in Enthusiasmus übergehen kann, so wird es doch stark genug seyn, um den Geist in derienigen Spannung zu erhalten, die zu ieder etwas tiefern Erforschung eines philosophischen Gegenstandes nöthig ist.

Der Einfluß der Künste, habe ich in der vorigen Betrachtung gezeigt, kann bei uns nicht so groß seyn, als er in ienen Staaten des Alterthums war, in welchem sie blühten. Allein daraus folgt noch keinesweges, daß er geringfügig seyn müsse, keinesweges, daß es die Mühe nicht lohne, sich mit ihren Werken zu beschäftigen, und seinen Geschmack zu bilden. Wir müssen nur, um uns vor diesem Vorurtheile zu hüten, den ganzen vollen Umfang dieser Wirkungen, ihren Einfluß auf den i n n e r n Menschen erwägen. Gemeiniglich bleibt man nur bei dem kleinlichen äussern Nutzen stehen, man glaubt den Künsten

hinlänglich Gerechtigkeit widerfahren zu lassen, wenn man rühmt, daß sie die Sitten feiner, gefälliger machen, daß sie den Menschen zur Geschmeidigkeit und Artigkeit im Betragen bilden, daß sie Gefühl für das Anständige und Zierliche geben; kurz, man denkt sich das Verdienst z. B. eines Klopstock um die Seele seines Lesers, ungefähr so groß, als das eines gemeinen Tanzmeisters um die Körperbildung seines Schülers. Der Geschmack wird blos deshalb noch für etwas Wünschenswerthes gehalten, weil man dadurch in den Cirkeln zu glänzen hofft; an sich scheint er eine kleinliche Fähigkeit zu seyn, die sich der Weltmann, mit dem leeresten Kopfe und dem gefühllosesten Herzen weit glücklicher erwerben kann, als der talentvolleste Mensch, wenn er ohne Stand und Geburt ist. Dieses Vorurtheil, blos eine Folge von Seichtheit und Stumpfheit der Beobachtung, wird von selbst fallen, wenn wir die wahre Beziehung der Wirksamkeit der Kunstwerke auf den Geist des Menschen einsehen.

Ohne mich hier umständlich in die Kritik der verschiedenen Begriffe vom Wesen der

Künste einzulassen, kann ich, als allgemein angenommen, voraussetzen, daß vorzüglich Empfindung und Phantasie durch ihre Werke in Thätigkeit gesetzt werden. Und aus diesem einzigen unbezweifelten Grundsatze ergiebt sich die ganze Deduktion ihres Einflusses auf das Wohl der einzelnen Menschen und der ganzen Gesellschaft. Wir mögen uns den Menschen denken als ein Wesen, welches unbedingt nach Glückseeligkeit strebt, oder als ein solches, welches nach einer edlern Glückseeligkeit in der Befolgung seiner Pflichten strebt, oder als ein solches, welches ohne Rücksicht auf eigenes Vergnügen den Gesetzen der Sittlichkeit treu bleibt, so finden wir, daß in ieder Rücksicht die Bildung dieser Kräfte äusserst wichtig ist, und also die Mittel, wodurch sie befördert, und auf den höchsten Grad gebracht werden kann, iedes vernünftige Wesen zur Theilnehmung auffordern müssen. Allein indem ich, angesehen die Zwecke wornach sie streben, verschiedene Klassen von Menschen aufzähle, so will ich damit keinesweges sagen, daß es gleichgültig sey, zu welcher von denselben man sich schlage. Ich bin überzeugt, daß

keine freie Handlung in Rücksicht auf Sittlichkeit indifferent ist; streng genommen, ist iede vernünftig oder unvernünftig, gut oder böse. Eben so gewiß bin ich auch dessen, daß nur bei der letztern von den drei angegebenen Klassen wahre Tugend statt findet, und daß also die Künste, wenn sie dieselbe befördern sollen, uns müssen fähiger machen können, aus Einsicht der Wahrheit des sittlichen Vernunftgesetzes gut zu handeln. Ich dürfte mein Augenmerk also geradezu nur hierauf richten, und es wäre alles entschieden. Allein die Vorurtheile sind noch zu groß, das Zeitalter sträubt sich noch sehr gegen die Einsicht des wahren Wesens der Sittlichkeit und die Anerkennung des Einflusses ihrer Principien auf alle freie Handlungen des Menschen. Ich will also die Untersuchung theilen, um selbst denenienigen, die von Irrthum und Vorurtheil behaftet sind, keinen Zweifel übrig zu lassen.

Um im allgemeinen glückseelig zu seyn, das heißt, Zwecke, für die man sich interessirt, zu erreichen, und sich dadurch angenehme Empfindungen zu erwerben, ist eine

schnelle lebhafte Rückerinnerung der Vergangenheit und Vorhersicht der Zukunft nöthig. Jeder Mensch hat ein gewisses Maas von Erfahrung, allein nicht iedem hilft seine Erfahrung gleich viel, und die Nützlichkeit der Erfahrung steht gerade nicht immer in gleichem Verhältnisse mit dem Umfange und der Masse derselben. Das Gedächtniß ist keine blos mechanische Kraft; wir können durch eigenen Fleiß zu seiner Bildung sehr viel beitragen. Besonders dadurch, daß wir uns an lebhafte helle Anschauung der Dinge gewöhnen, machen wir es, wenn nicht etwa ein physischer Fehler entgegen wirkt, behaltsamer und behender im Wiederdarstellen, fähiger vollständige deutliche Bilder zu liefern, und dieses sind die Bedingungen, unter welchen allein wir, bei eintretendem Bedürfnisse, den Erinnerungsideen die zweckmäsige Richtung geben, und sie auf den gegenwärtigen Fall anwenden können. Also zu der gemeinsten Glückseeligkeit des Menschen wird schon eine gewisse Schnelligkeit und Lebhaftigkeit der Phantasie erfordert, ohne sie ist Klugheit und Vorsicht schlechterdings nicht möglich.

Allein wenn die Phantasie von dieser Seite ihre volle Wirkung auf menschliche Glückseeligkeit hervorbringen soll, so muß ihr schlechterdings die Empfindung zur Seite gehn. Was hülfe eine Erfahrung, welche blos ein Gehäuf von Bildern und Scenen der Vergangenheit, ohne Einfluß auf Schmerz und Vergnügen wäre? bei der größten Vollkommenheit der Vernunft würde eine solche dem handelnden Menschen wenig Vortheil leisten. Und hier sehen wir denn wieder eine Seite, wo der Mensch die Kraft seines Gedächtnisses durch Fleiß und Bildung erhöhen kann. Jeder Gegenstand trifft in irgend einem Punkte seines Umfangs mit der menschlichen Glückseeligkeit zusammen. Diesen suche man also bei iedem auf, denke demnach einen ieden mit einem gewissen, freilich verhältnißmäsigem Interesse, und er prägt sich gewiß tiefer ein, wird von der Phantasie leichter und klarer hervorgezogen. Was auch gewisse Weltweise sagen, wir haben sowohl für Schmerz als für Vergnügen Erinnerung, und es verräth sehr viel Kurzsichtigkeit, wenn man dadurch, daß man die Er-

innerung für den Schmerz leugnet, etwas für die Weißheit und Allgütigkeit des höchsten Wesens erwiesen zu haben glaubt. Man darf nur eine Spanne weiter sehen, um zu entdecken, daß auf der Erinnerung für den Schmerz ein grosser Theil der menschlichen Klugheit und Vorsicht, und also auch ein großer Theil der menschlichen Glückseeligkeit beruht, ia daß sogar eine der erhabensten Seiten des sittlichen Menschen, nämlich: Mitgefühl für fremde Leiden auf diese Fähigkeit sich des Schmerzes zu erinnern gegründet ist. So sehen wir also, wie durch *Empfindsamkeit* Gedächtniß und Phantasie *in ihren* Funktionen befördert werden. Wenn nun die schönen Künste, wie es niemand leugnen wird, vorzüglich auf Empfindung und Phantasie wirken, und, gesetzt auch sie hätten sonst gar keinen Nutzen, doch diese Kräfte in iedem Falle üben, verfeinern und verstärken; so ist es offenbar, wie sie schon im allgemeinen großen Einfluß auf Glückseeligkeit haben. Die Sinne liefern die Masse der Erfahrung, der Verstand ordnet sie nach Gesetzen, die schönen Künste beleben sie mit Interesse und Feuer.

Eben so wichtig, als für Glückseeligkeit die lebhafte Vergegenwärtigung der Vergangenheit ist, muß es auch nothwendig eine gewisse Vorspiegelung der Zukunft seyn. Dieß ist Sache des Dichtungsvermögens, welches, gestützt auf die Gesetze des Verstandes, und nach Maasgabe derer im Gedächtniß ruhenden Erinnerungsideen, analogisch die möglichen Ereignisse der Zukunft vorbildet. Ich brauche nicht erst zu zeigen, wie nöthig ihm zu seinen Thätigkeiten ein reiches Gedächtniß, eine behende feurige Phantasie ist, und wie viel ihm schon, von dieser Seite betrachtet, die öftere Beschäftigung mit Werken der Kunst nützet. Allein auch seine Kraft selbst wird durch diese erhöht und fähiger gemacht, mit Schnelligkeit mögliche Fälle vorzustellen und zu übersehen; eine Vollkommenheit, deren Werth nicht hoch genug geschätzt werden kann.

So befördern also die Werke der schönen Künste offenbar schon im Allgemeinen Glückseeligkeit.

Allein eine Glückseeligkeit dieser Art ist noch nicht eben von großem Werthe. Men-

schen, welche ohne weitere Bedingung nach angenehmen Empfindungen durch Erreichung ihrer Zwecke streben, sind im Grunde des Namens vernünftiger Wesen nicht würdig. Allein edel und achtungswerth ist nun schon iene Gattung von Menschen, welche sich den Genuß angenehmer Empfindungen durch Gerechtigkeit und Tugend zu erwerben bestrebt ist. Wir wollen sehen, wie diese durch Vertraulichkeit mit den Künsten in ihren Zwecken gefördert werden.

Es scheint nicht möglich, daß irgend ein Mensch sich so ganz von aller Sinnlichkeit losreißen könne, um iederzeit allein das Vernunftgesetz der Sittlichkeit zum Bewegungsgrund seiner freyen Handlungen zu machen, ohne dabey auf das Vergnügen zu rechnen, welches ihm die Ausübung desselben gewähren wird. An den meisten von unsern tugendhaften Handlungen hat Empfindung, Phantasie und Dichtungsvermögen Antheil. Und dieß ist wirklich nicht etwa Ausartung unsrer Natur, sondern, nothwendige Folge der Einrichtung derselben. Eine zweckmäßige Bildung jener Kräfte ist demnach ein

nothwendiges Erforderniß zur Beförderung guter und edler Handlungen. Um die Ausübung der Pflichten gegen uns selbst und gegen unsre Nebenmenschen zu einem Gegenstande des Vergnügens, und einem Ziele unserer Begierden zu machen, wird ein lebhaftes starkes Interesse für die Gesetze der Natur, Liebe für Harmonie und Ordnung, ein hoher Grad von Empfindsamkeit, und zwar gebildeter, höchstveredelter Empfindsamkeit vorausgesetzt. Und, wenn nicht zu leugnen ist, daß die Vorhersicht der Folgen unsrer Handlungen sehr oft die Ausübung des Guten befördert, so erhellet von selbst, wie wichtig in dieser Rücksicht zweckmäßige Erhöhung der Phantasie und des Dichtungsvermögens ist, wie viel man für seine sittliche Vollkommenheit durch Schnelligkeit und Lebhaftigkeit dieser Kräfte gewinnt. Allein am unverkennbarsten zeigt sich der Einfluß derselben auf moralische Güte bey unsern Handlungen gegen unsre Nebenmenschen. Ohne lebhaftes Mitgefühl ist wahre thätige Bruderliebe nicht möglich; wer nur immer sich selbst empfindet, sich selbst denkt, der wird für seinen Nebenmenschen nie handeln; um sich dazu aufge-

fordert zu fühlen, muß man sein ich vergessen, sich in den Seelenzustand desselben hinüber empfinden, und durch diese Gemeinschaft der Gefühle und Zustände wird erst wahre thätige Theilnahme möglich. Unsre sympathetischen Empfindungen gründen sich größtentheils auf Thätigkeiten der Phantasie; bey dem Anblick eines Leidenden, oder bey Erzählung und Schilderung seines Schicksals erwachen in uns die Gedächtnißideen selbst empfundner Zustände dieser Art; wir tragen diese auf ihn über, und so nur sind wir fähig, seiner Gefühle theilhaftig zu werden. So wahr, als alle diese Grundsätze sind, so einleuchtend ist auch die Nützlichkeit der Werke der schönen Künste für die Ausübung jeder Verbindlichkeit, die man sich selbst, oder seinen Nebenmenschen schuldig ist.

Allein die Tugend, von der wir iezt sprechen, ist im Grunde nur eine leichte Vorübung der wahren reinen Sittlichkeit, zu welcher unsere Natur, wie man aus der Vernunft selbst sieht, bestimmt ist. Wir alle, die wir uns an ihr begnügen, sind nur erst im Vorhofe des Allerheiligsten. Eine

vollkommen sittlich gute Handlung muß unabhängig seyn von allem Einflusse sinnlicher Triebfedern; das heißt, blos Einsicht der Wahrheit des in der Vernunft liegenden Gesetzes, muß sie erzeugt, keine Hoffnung irgend eines Vortheils, keine auch noch so edle angenehme Empfindung, zu ihrer Vollbringung etwas beygetragen haben. Dieß ist das Ziel, dessen Erstrebung die Gottheit durch die Vernunft iedem Menschen aufgegeben hat, und gesetzt auch, er sähe die Unmöglichkeit ein, diesen Zweck zu erreichen, so muß er ihm doch so nah als möglich zu kommen suchen. Allein dieser reinen heiligen Sittlichkeit, die, allgenugsam in ihrer Sphäre, wie die Gottheit, Grund und Zweck ihres Wirkens in sich selbst findet, dieser scheinen nun die Künste, weit entfernt, sie befördern zu können, vielmehr mit ieder Einwirkung auf den menschlichen Geist entgegen zu arbeiten. Sie erhöhen die Reizbarkeit der Empfindung und die Spielkraft der Phantasie, und entflammen dadurch nothwendig Begierden und Leidenschaften. Durst nach angenehmen Gefühlen wird durch sie der unumschränkt herrschende Trieb in der mensch-

lichen Natur, und bestimmt nach gesetzloser Willkühr die freyen Handlungen. Auf den ersten Anblick kann diese Schilderung wohl blenden, allein, wenn wir sie genauer prüfen, so finden wir, daß sie überspannt und ungerecht ist, daß die Künste wirksame Mittel zu Beförderung der reinsten Sittlichkeit sind. Die Werke der Künste üben freylich allezeit die Empfindsamkeit, allein daraus folgt noch gar nicht, daß sie den Menschen gewöhnen, Erwerbung angenehmer Empfindung zum alleinigen Ziele aller seiner Handlungen zu machen. Vielmehr können sie ja eben durch Erregung von Empfindung denselben bestimmen, seine wahre Würde in der Vernunft zu suchen, und recht und gut zu handeln, ohne alle Rücksicht auf dadurch zu erwerbendes Vergnügen. Der Dichter kann freylich die Wollust schildern, welche dem Menschenfreunde eine edle That verursacht; allein, kann er nicht eben auch und noch weit erhabner singen:

„Tugend, du bist das Leben des Geistes, sein inniges, wahres
Unabhängiges Seyn; — — —

Sein scharftrennender Blick zu scheiden Beßres vom Schlimmern,
Sein festschreitender Gang auf graden Pfaden des Rechtes,
Seine Königsgewalt, zu steuern den lüsternen Sinnen,
Daß sie in Fluten der Wollust den göttlichen Geist nicht ersäufen,
Daß sie mit störrischen Schmerz den Helden Gottes nicht beugen!
Siehe, du bist der Saiten der Seele lauterste Stimmung,
Ihr harmonischer Einklang in das Tönen der Schöpfung,
Ihr Einfügen im Gliederbau der ewigen Ordnung,
Ihr Behagen an sich, ihr Gerndaheimseyn, ihr Jauchzen
In sich selbst, im Lebensgefühle der vollen Gesundheit! *)

Und indem er die Tugend von dieser Seite schildert, kann es ihm wohl fehlen, die Menschen mehr und mehr in das reine lautere Interesse der Vernunft zu ziehn? — So können also die Künste unmittelbar auf Bil-

*) Eine Stelle aus Herrn Kosegartens Gedichte: Die Tugend.

dung einer reinen Tugend wirken. Allein wenn wir nun auch zugäben, daß dieß nur äußerst selten der Fall sey, so erhellt von einer andern Seite, daß die schönen Künste wirksame Mittel sind, die Ausübung der Gesetze der praktischen Vernunft leichter und sicherer zu machen. Fanden wir eben ietzt, daß sie den Geist für reine wahre Sittlichkeit durch ihre Werke wirklich interessiren können, so werden wir nun auch sehen, wie sie die Anwendung der Gesetze derselben in vorkommenden Fällen der Erfahrung vermitteln. Damit dieses nämlich geschehen könne, muß der Gegenstand vollständig, wahr und lebhaft vorgestellt werden, wie wäre sonst Anwendung, und zwar richtige, zweckmäßige Anwendung des Sittengesetzes möglich? Wenn es zum Beyspiele darauf ankommt, einen Nothleidenden zu retten, so muß man doch vor allen Dingen das ganze Schicksal desselben kennen, und seinen innern Zustand mitempfinden, ehe man an ein moralisches Verhalten gegen ihn denken kann. Je schneller nun dieses geschieht, und ie lebhafter, und wahrer, desto eher und gewisser wird das Sittengesetz den Menschen zum Handeln

bestimmen. Zu diesem Behufe nun, behender lebendiger Vorstellung von Schicksalen und innigem Mitgefühle fremder Leiden, sind Empfindsamkeit, Phantasie und Dichtungsvermögen nöthig, und ich kann getrost dem Leser die Anwendung von dieser Wahrheit auf die Nützlichkeit der Künste für Moralität und Glückseligkeit überlassen.

Freylich bewirken unter allen diesen Beziehungen, die wir ietzt verfolgt haben, die schönen Künste nicht unmittelbar Handlung, sondern sie erhöhen und bilden nach und nach die Kräfte. Und hier liegt denn der vorzügliche Grund, weßhalb man so geneigt ist, ihnen allen wirklichen Einfluß abzuleugnen. Wir wollen nämlich die Wirkungen der Dinge allezeit, wenn ich so sagen darf, mit Händen greifen, oder in einer auffallenden Erscheinung anschauen; gelingt uns dieses nicht, so nehmen wir keinen Anstand, ihren Erfolg zu bezweifeln. Nun ist es bey allmähliger Bildung der Seelenkräfte selbst, kaum möglich zu bestimmen, wiefern sie durch irgend ein Mittel vollkommener geworden sind, am allerwenigsten, zu ermes-

sen, was ein einzelner Zeitpunkt des Gebrauchs davon zu diesem Behufe beygetragen hat. Es würde ein Wunder scharfer Beobachtung seyn, wenn man angeben könnte: durch Lesung lyrischer Dichter, zum Beyspiele, haben unsre Seelenkräfte den oder ienen bestimmten Grad von Bildung bekommen, oder, durch Vorstellung dieses oder ienen Trauerspiels sey das sympathetische Gefühl so oder so weit erhöht worden. Dieß laßt sich auf keinen Fall genau bestimmen. Allein daraus folgt noch gar nicht, daß von dem Genusse der Werke der schönen Künste, keine oder nur sehr geringfügige Wirkungen zurückbleiben. Ueberhaupt geht in der menschlichen Seele, so wie im unendlichen Universum, nichts verlohren, die flüchtigste Erscheinung läßt eine Spur zurück; und von dem kleinsten unbedeutendsten Gemählde gehen wir vollkommener weg.

Allein wenn auch, wird man sagen, zugegeben werden muß, daß die Werke der schönen Künste nützlich seyn können, daß sie nicht nur im allgemeinen Empfindung und Phantasie verfeinern, sondern sogar fähig sind, die Moralität zu befördern; so ist doch

dieser Nützen so lange problematisch, kann nicht eher mit Sicherheit in Rechnung gebracht werden, als man erwiesen hat, daß es gewisse für alle vernünftige Wesen in gleichem Maase gültige Geschmacksregeln giebt, welche den Künstler verbinden, alle seine Darstellungen zu dem Endzwecke der Vervollkommnung seiner selbst und seiner Nebenmenschen zu bilden. Bevor dieß geschehen ist, darf man wenigstens Gleichgültigkeit gegen die Künste niemanden verargen, es keinem verdenken, wenn er sie blos für Mittel des Zeitvertreibes und der Ergötzlichkeit hält *), und Erzieher und Gesetzgeber ver-

*) Baumgarten Aesthet. P. I. c. I. S. IV. §. 76. p. 33. Neque vanus augur arbitror fore, si praedixerim, quod aliquibus exemplis iam expertus scribo, per eandem se viam (die Zurückführung der Geschmacksregeln auf feste Principien,) non paucis ingeniis, non paruis, erectioribusque animis commendatura bona liberalium artium studia, vt non puerilia tantum, sed et viris, iisque sapientibus, digna, sicuti sunt, videantur, eoque moueant, vt vel ipsi audeant aliquid noui et egregii in aestheticis exer-

dienen keinen Tadel, wenn sie den Künstler durch thätige Unterstützung nicht so sehr aufmuntern, als andre Mitglieder des Staats, deren Verdienstlichkeit anerkannt ist.

Dieser Einwurf ist unstreitig wichtig. Er führt uns auf die Untersuchung des Ursprungs, des Werthes und der Allgemeingültigkeit der Regeln des Geschmacks. Und nach Vollendung von dieser werden *) wir

citiis, vel saltem de artibus eo ducentibus moderatius, aequius, honorificentius iudicent, de applicationibus earundem, vti iudices, bene satis instructi, magisque competentes.

*) Man muß zwey Fragen wohl unterscheiden, die: ob die Kunst, wie sie ietzt betrieben wird, ob der Geschmack, wie er ietzt gestimmt ist, die wahre Glückseligkeit der Bürger befördere? und die: ob überhaupt die Kunst so betrieben, der Geschmack so gerichtet werden könne und solle, daß er das ächte Beste des Staats befördere. Die erste kann nicht entscheidend beantwortet werden; denn man hat dazu kein bestimmtes Prinzip, und blos durch die Aufzählung mehrerer Fälle und

auf die Frage zurückkommen, von welcher wir ausgiengen, werden dann mit völliger

Beyspiele, kann nichts Zuverlässiges ausgemacht werden. Die zweyte verstattet allerdings eine befriedigende Antwort, allein der Stoff dazu liegt nicht auf der Oberfläche der Philosophie. Tiefe Untersuchungen über die Natur der Empfindsamkeit, ihr Verhältniß gegen die übrigen Kräfte der Seele, den absoluten Werth ihrer Wirkungen, und den höchst möglichen Vollendungspunkt ihrer Bildung müssen vorhergehen, ehe man sie geben kann. Deßhalb haben sich auch die meisten an einer vagen Beantwortung von iener begnügt, anstatt die ungleich schwerere Beantwortung von dieser zu unternehmen.

Man hat viele Schriften über den günstigen Einfluß des Geschmacks auf die Sittlichkeit. Ich wundre mich, daß man nicht noch mehrere über das Gegentheil hat. Denn iene alle fast, gründen sich auf falsche, oder verworrene, oder völlig leere Begriffe von Geschmack, oder setzen nicht einmal einen gewissen Begriff davon voraus, und es kann bey dieser schlechten Grundlage nichts weniger als Evidenz erfolgen. Man nimmt den Geschmack als

Entschiedenheit sagen können, was Künste und Geschmack für das Beste der Menschheit und des Staates zu leisten im Stande sind.

ein Vermögen an, Schönheit zu beurtheilen, allein 1) man bestimmt vorher nicht, was eigentlich in der Natur und Kunst wahrhaft schön sey, 2) oder man hebt nur einen kleinen Theil der Elemente des Schönen heraus, die Regelmäßigkeit, Ordnung und Zierlichkeit, und nimmt die Bemerkung von dieser allein als das Wesentliche im Geschmacke an. Im ersten Falle kann der Beweiß nicht anders als zirkelförmig ausfallen. Denn sobald noch nicht gezeigt ist, welche von denen auf Sinnen und Phantasie wirkenden Gegenständen es an sich verdienen, das Wohlgefallen eines vernünftigen Wesens zu erregen, kann man auch nicht bestimmt angeben, was richtiger Geschmack ist, und bevor dieß nicht am Tage liegt, ist alles Räsonnement über den Einfluß des Geschmacks auf Sittlichkeit und wahre Glückseligkeit ohne Wirkung.

Im zweyten Falle ist es offenbar, daß, wie spitzfindig man auch zu Werke gehe, es doch unmöglich ist, der Sittlichkeit einen w i c h t i g e n und nothwendig zu erfolgen-

den Vortheil durch den Geschmack zu versprechen. Was für eine elende Sophisterey ist es z. B. wenn die Aesthetiker sagen: wer in der sinnlichen Welt an Ordnung, Harmonie und Ebenmaas Wohlgefallen finde, der werde dadurch selbst angewöhnt, es auch in der moralischen Welt zu wünschen, und zu befördern zu suchen, ein Satz, dessen Bündigkeit keine Vernunft erweisen kann, und die Erfahrung eher widerlegt, als bestätigt *). Nun ist man aber ferner auch nicht einmal einig, was denn eigentlich diese Fähigkeit, Schönheit zu beurtheilen, welche man Geschmack nennt, für eine Kraft sey, ob es eine ursprüngliche oder abgeleitete, oder mit einer andern eine und dieselbe sey. Einige nehmen ihn als eine besondre von keiner uns bekannten abgeleitete Seelenkraft an; andre halten ihn

*) Das neueste Beyspiel so einseitiger Geschmacksphilosophie ist der Aufsatz des Hrn. Charles de Polier's, über das Vergnügen, welches die Seele durch die Uebung ihrer Fähigkeiten genießt, und besonders über das, was der Geschmack gewährt. Aus den Memoirs of the literary and philosophical society of Manchester. Warrington 1785. übersetzt in Hrn. Prof. Cäsars Denkwürd. a. d. phil. W. 6. B. S. 50.

für bloßes Gefühl, andre für einen Zweig der Urtheilskraft, ohne doch zu bestimmen, wie die Anwendung dieser auf schöne Gegenstände erfolge, andre für das moralische Gefühl selbst, andre für das Resultat mehrerer zusammenwirkender geistiger und körperlicher Kräfte. Bey dieser Verworrenheit und Unentschiedenheit in den Begriffen wäre es ein Wunder, wenn die daraus gezogenen Resultate bündige Denker überzeugen könnten *).

Neuerlich hat ein englischer Philosoph Herr Samuel Hall, einen Beweiß geliefert, daß der Geschmack für die Schönheiten der Natur und der schönen Künste keinen günstigen Einfluß auf den moralischen Charakter habe. (S. Memoirs of the literary and philosophical Society of Manchester. Warrington, 1785. Vol. I. p. 159. deutsche Uebersetzung von

*) So sagt z. B. der eben anzuführende Herr Hall: ich werde weder die Grundsätze prüfen, auf welchen der Geschmack beruht, noch untersuchen, ob er mehr ein Kind der Natur, oder der Erziehung, oder das gemeinschaftliche Resultat beyder sey. Ich werde meine Betrachtungen auf die Wirkungen einschränken, welche der Geschmack, er entspringe nun, woher er wolle, auf

Hrn. Prof. Cäsar in seinen Denkwürdd. aus der philos. W. 5. B. S. 209.) Er bezieht sich in diesem Aufsatze vorzüglich auf Shaftsbury's *), Hutchesons **), Homes ***), und Percivals †) Grundsätze, und in Rücksicht auf diese hat er allerdings Recht, zeigt unwidersprechlich die Unzulänglichkeit ihrer Principien, und das Bedürfniß neue aufzustellen, wenn nicht die ganze Frage unbeantwortet bleiben soll.

den moralischen Character äußert. Wie kann eine so grundlose Untersuchung richtige Resultate liefern!

*) *Shaftsbury's* Characteristics.

**) *Hutchesons* Inquiry into the Orig. of our Ideas of Beauty etc.

***) Elements of Criticism.

†) *Percival* on a Taste for the Beauties of Nature in s. Moral and literary dissertations, die vierte Abhandl.

Dritte Betrachtung.

Die Geschichte sagt uns, daß Künste entstanden, und sich zu einem hohen Grade der Vollendung erhuben, ehe man noch an philosophische Regeln und Theorien gedacht hatte. Wären sie blos Produkte des Zufalls, oder gewisser Verträge, so wäre dieses die seltsamste unbegreiflichste Erscheinung, die man sich denken könnte. Allein da sie sich auf feste, unwandelbare Anlagen in der menschlichen Natur gründen, so mußten sie sich nothwendig aus ihnen entwickeln, ohne alle Beyhülfe wissenschaftlichen Raisonnements; ia dieses war sogar nicht einmal möglich, bevor sich die Keime davon dem Blicke des denkenden Beobachters gezeigt hatten.

So lange der menschliche Geist sich bloß auf Gefühl einschränkte, waren die Werke der Künste für ihn nur Gegenstände der Empfindung, des Staunens

und der Bewunderung. Er sah ihre Entstehung als etwas Unbegreifliches und Uebernatürliches an. Es wurde schon eine nicht gemeine philosophische Stimmung erfordert, wenn er ihre Vollkommenheiten zergliedern und die Ursache ihrer Wirkungen in den Kräften der Seele selbst aufsuchen sollte. Die größte Aufgabe war, die zerstreuten Beobachtungen auf gemeinschaftliche feste Principien zurück zu führen, und in den Gesetzen der geistigen Natur des Menschen auch die Vollkommenheitsgesetze für die Werke der Kunst aufzufinden.

Wir finden in den Schriften der Griechen und Römer, vortreffliche Bemerkungen über einzelne Schönheiten der Werke der Kunst. Allein von keiner Kunst, selbst nicht von der Dichtkunst, haben sie uns, wenn wir streng prüfen, eine philosophische Theorie hinterlassen.

Eigentliche Philosophie über die Künste war auch in Zeiten nicht möglich, wo man die Gesetze der Empfindungen und Leidenschaften noch nicht kannte, und den Zusammen-

hang, in welchem diese Kräfte gegen die sogenannten höhern stehen, noch nicht entwikkelt hatte, wo man ihre Produkte entweder für bloße Aufwallungen der thierischen Natur hielt, oder als Eingebungen einer fremden Kraft mit blindem Staunen betrachtete. An Zurückführung der Regeln für die Künste auf feste Prinzipien ist erst dann zu denken, wenn Empfindungen und Leidenschaften die Denker eben so sehr interessiren, als Verstand und Vernunft, wenn sie den Zusammenhang von ienen mit diesen einsehen, und ihre Kultur eben so möglich und eben so nützlich glauben, als die von diesen.

Vor Leibnitz werden wir allen diesen zu folge, die Idee einer Philosophie der Künste umsonst suchen. Allein es wäre ein wahres Wunder, wenn sie nicht in den Kopf irgend eines seiner Nachfolger gekommen wäre. Zumahl, nachdem Wolf der ganzen Masse neuer Beobachtungen, Zergliederungen, Reduktionen und Beweise, eine gewisse systematische Rundung gegeben hatte, mußte nothwendig irgend ein scharfsinniger Denker auf den Wunsch gerathen, auch die Theorie der Em=

pfindungen, und vorzüglich die Theorie der Empfindungen des Schönen auf dieselbe Art behandelt, und also den unvollendeten Kreiß philosophischer Disciplinen geschlossen zu sehen.

Bilfinger war der erste, der eine Wissenschaft dieser Art ahndete; ich sage ahndete *), denn daß er sie deutlich gedacht haben sollte, glaube ich nicht. Nachdem er die Begriffe der theoretischen Seelenkräfte bestimmt hat, so sagt er: posse omnes perfici studio et industria facultates, id cognouimus experientia magistra; dann setzt er hinzu: Vellem existerent, qui circa facultatem *sentiendi*, *imaginandi*, abstrahendi et memoriam praestarent, quod bonus ille Aristoteles, adeo hodie omnibus sordens, praestitit circa intellectum, hoc est, vt in artis formam redigerent, quidquid ad illas in suo vsu dirigendas, et iuuandas pertinet et conducit. Mit

*) G. B. Bilfingeri Dilucidationes philosophicae de Deo, anima humana, mundo, et generalibus rerum affectionibus. Ed. sec. pag. 258.

Recht bezieht Meyer *) diesen Wink jenes großen Mannes auf die Möglichkeit einer Aesthetik, und ich habe ihn an einem andern Orte **) ganz ohne Grund deßhalb getadelt. Eine Bildungswissenschaft für Empfindung und Phantasie muß doch nothwendig die schönen Künste in ihren Umfang ziehen.

Ich weiß nicht, ob Baumgarten durch diesen Wink auf seinen Plan zu einer wissenschaftlichen Aesthetik geleitet worden ist. Soviel weiß ich, daß ein Mann von seinem Geiste auch durch sich selbst darauf kommen konnte. Er machte seine Idee zuerst in einer akademischen Streitschrift: de nonnullis ad poema pertinentibus, Halae 1735. bekannt; dann ließ er (cIↄcIↄccı) sein Buch: Aesthetik folgen, welches aber freylich nur die Ausführung eines Theiles von dem Plane, welchen er entworfen hatte, enthielt.

*) Meyers Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften, I. Th. S. 11. 12.

**) Ueber die Möglichkeit einer allgemeinen Theorie der schönen Künste, in Hrn. Prof. Cäsars Denkwürd. aus der phil. W. 3. B. S. 232.

Keinen Urtheilen muß man weniger trauen, als denen, welche die Philosophen unsres Zeitalters über diejenigen von den vorigen fällen, die in lateinischer scientifischer Sprache geschrieben haben. Denn gemeiniglich haben sie die Schriften der Männer, welche sie richten, nicht gelesen. So ist es bey Baumgarten der Fall. Man nennt ihn fleißig genug; allein schon aus dem Tone, mit welchem die andern Aesthetiker von ihm sprechen, erhellet, daß sie ihn nicht gelesen, höchstens blos durchblättert haben. Es mag wahr seyn, daß die Aesthetik dieses Mannes eben nicht die süßeste Lektüre ist; daß es viel Ueberwindung und Aufopferung kostet, sich durch seine Terminologie und affektirt zusammengestoppelten Dichterstellen durchzuarbeiten; allein man wird für seine Arbeit durch Größe und Harmonie des Plans, einzelne scharfgefaßte Gesichtspunkte, gründliche Begriffbestimmungen, und tiefe Zergliederungen hinlänglich belohnt. Ich getraue mir zu behaupten, daß die Aesthetik im *Ganzen* nach Baumgarten nicht nur keinen Schritt weiter fortgegangen ist, sondern daß sogar viele für groß gehaltene Bearbeiter derselben, sie rück-

wärts gebracht, und die so lichtvolle, wahrhaft philosophische Ordnung, die in Baumgartens Plane Statt findet, in die unphilosophischeste Verworrenheit verwandelt haben. Es wird nicht überflüßig seyn, den Ideengang und Plan dieses tiefsinnigen Mannes kürzlich zu übersehen. „In ieder Gattung von Erkenntniß,“ sagt er, „und vorzüglich philosophischen Wissenschaften, ist man bey iedem Schritte, welchen man thut, zahllosen Irrthümern und Täuschungen ausgesetzt, bevor man zu den ersten allgemeinen Grundsäzzen aufgestiegen ist. Man hat Regeln für die Schönheit, Regeln für die Bildung von Werken der Kunst; allein sie alle gründen sich auf nichts anders, denn auf Beyspiele mehrerer alter und neuer Meister, oder auf die durch Erfahrung erkannte Wirkung gewisser Eigenschaften der Kunstwerke auf die meisten Menschen. Dieß ist nur ein sehr unsicherer, leicht zu zerstöhrender Grund, und so lange man die Regeln des Geschmackes auf nichts anders bauen können, verdienen sie auch den Nahmen einer philosophischen Wissenschaft nicht. Denn die Resultate einer solchen müssen allgemein gültig seyn, und

das sind sie nicht, wenn sie sich bloß auf Induktion, oder Autorität anderer stützen. *)

*) Folgende sind die klassischen Stellen aus Baumgarten, um seine Idee zu fassen:

Aesthet. P. I, c. I. S. IV. §. 70. Iam sumere licebit, artem aestheticam hoc praestantiorem esse, 1) quo patentiores regulas complectitur, i. e. quarum applicatio pluribus in occasionibus vtilis, immo necessaria est, quo completior ipsa est, regularum sufficientium breue tamen compendium. 2) quo fortiores et grauiores regulas exhibet, i. e. quas nunquam sine maiori detrimento negligas, 3) quo exactiores eas exponit, et accuratiores, 4) quo magis perspicuas, 5) quo certiores, et ex *veris principiis, animabus regularum*, deriuatas, 6) quo magis allicientes ad dirigendas ex suis praescriptis actiones et ipsam praxin. §. 73. Falsa regula semper peior, quam nulla. Iam autem ex vno alteroue exemplo tantum abstractae, ac sine vlteriori ratione pro vniuersalibus venditae leges, quid aliud sunt, quam a particulari ad vniuersale satis hiulca consequentia? Quoties hinc, nisi omnino falsae, tamen peccant in quantitate? Iam autem inductio completa nunquam

Soll eine wahre Philosophie des Geschmacks entstehen, so muß man bis auf die ersten Gründe der schönen Erkenntniß gedrungen seyn. Aus diesen allein kann man eine für alle Menschen gültige Wissenschaft des Geschmacks, eine wahre Metaphysik des Schönen herleiten. In der Schönheit besteht das Wesen aller schönen Künste, Schönheit ist nichts anders, als sinnlich erkannte Vollkommenheit; mithin fließen die Regeln der Aesthetik aus den allgemeinen Regeln aller Vollkommenheiten."

haberi poteſt. Hinc opus eſt perſpicientia veritatis regularum grauiorum a priori, quam dein confirmet ac illuſtret experientia, ſicut illius inueniendae forte primum fuit ſubſidium. Indigent hinc artes ſpeciales, ſi veras a ſpuriis regulis ſeiungere ſit animus, vlteriori principio, ex quo ſpeciales ſuas regulas cognoſcere poſſint, et hoc, ars aeſthetica ne per eandem male fidam exſpectationem caſuum ſimilium vnice ſtabiliendum ſit, vt in formam ſcientiae redigatur.

S. auch Meyers Anfangsgründe aller schönen Wissenschaften I. Th. Einleitung.

Der Plan, welchen Baumgarten für seine Wissenschaft entwarf, war, dünkt mich, der natürlichste den man wählen kann. Erst bestimmt er den Begriff der Wissenschaft, und ihrer Gegenstände, handelt von Genie, Uebung, Theorie, Begeisterung und Korrektion, und theilt die Aesthetik in die theoretische und praktische. Die theoretische theilt er in 1) Hevristik, welche Grundsätze über Erfindung, Schätzung und Wahl der Stoffe zu Kunstwerken enthält. 2) Methodologie, die Wissenschaft, sinnlicher, lichtvoller Anordnung der einzelnen Theile des gewählten Stoffs. 3) Semiotik, die Wissenschaft vollkommener Bezeichnung. In der praktischen wollte er die allgemeinen Grundsätze der theoretischen auf die einzelnen Künste anwenden. Allein er ist in der Ausführung nur bis auf die Methodologie gekommen.

Baumgartens Gedanke, und sein ganzer Entwurf verdienen Bewunderung, allein daß er seinen Endzweck damit erreicht habe, wird hoffentlich kein Unpartheiischer behaupten. Gerade das, was er suchte, finde ich nicht, nämlich feste, allgemeingültige Principien.

Die Ursachen davon scheinen mir diese zu seyn:

1) Die Leibnizisch-Wolfische Schule hält Vergnügen und Schmerz für bloßes Produkt der Vorstellkraft, und iede angenehme oder unangenehme Empfindung ist nach ihr eine Reihe von Thätigkeiten derselben, welche nur verworren wahrgenommen werden. Dunkle Einsicht von Vollkommenheit oder Unvollkommenheit macht also das Wesen derselben aus. Die Richtigkeit dieser Begriffsbestimmung zu zeigen, ist hier der Ort nicht *); so viel ist iedem Leser Baumgartens einleuchtend, daß er dadurch bey seiner Aesthetik irre geführt worden. Natürlich, wenn ich das wahre Wesen einer Kraft verkenne, sie mit andern vermenge, und in ihre Thätigkeiten das hineinlege, was erst durch zweckmäßige Mitwirkung und Lenkung andrer Kräfte hineinkommen soll, wenn ich über ihren eigenthümlichen Charakter nicht nach einer genauen Analyse

*) Ich habe es ausführlich gethan, in meinen Versuchen über Empfindung und Phantasie in Hrn. Prof. Cäsars Denkwürdigk. 5. B. S. 151 - 162.

ihrer in der Erfahrung sich zeigenden Wirkungen, sondern nach beliebigen Satzungen meines Systems entscheide; so werde ich die wahren ursprünglichen Gesetze derselben nie auffinden, und nie im Stande seyn, zweckmäßige Allen einleuchtende Regeln für ihre Bildung und Vervollkommnung zu geben. Da nun alles Schöne sich auf Empfindung gründet, und die Aesthetik eine philosophische Bildungswissenschaft für den Geschmack seyn soll, so ist es ganz natürlich, daß sie nur dann ihren Zweck erreichen kann, wenn sie sich auf eine richtige Theorie der Empfindung gründet, hingegen ihn ganz verfehlen muß, wenn sie von einer falschen ausgeht.

Damit hängt, als Folge, ein anderer Fehler zusammen. Nämlich:

2) Der Begriff von Schönheit, nach welchem sie in vollkommener sinnlicher Erkenntniß, oder in sinnlich erkannter Einheit in der Mannigfaltigkeit bestehen soll, ist ganz unrichtig. Auf verschiedene schöne Gegenstände paßt er gar nicht, auf andere ist er zwar anwendbar, erschöpft aber bey weitem die Ursache des Wohlgefallens an ihnen nicht.

Ueberhaupt ist es, wie ich in der Folge zeigen werde, unmöglich, einen allgemeinen für alle schön genannte Gegenstände in gleichem Maase geltenden Begriff aufzustellen. Jener Begriff (der vollkommenen sinnlichen Erkenntniß) nun ist die Grundlage von Baumgartens Systeme; kein Wunder, daß seine Resultate so wenig befriedigen. Denn eine Aesthetik, die sich auf diesen Begriff gründet, und für alle schöne Gegenstände Vernunftprincipien verspricht, muß nothwendig auf der einen Seite zu weit seyn, nämlich in dem, was sie verspricht, auf der andern zu eng und unvollständig, nämlich in dem, was sie leistet.

Mit diesem Fehler nun hängt wieder ein andrer zusammen:

3) Baumgarten hegt einen falschen Begriff vom Wesen der schönen Künste; dieß besteht nach ihm in vollkommen sinnlicher Erkenntniß, und er schränkt ihre Wirksamkeit fast ganz auf die sogenannten niedern Seelenkräfte ein. Wir werden in der Folge sehen, daß dieser Begriff nicht genug thun kann. So viel muß schon ietzt erhellen, daß er viel zu

vag ist, um unter feste Principien gebracht werden zu können.

Aus allen dreyen genannten Punkten ergiebt sich endlich noch:

4) Daß Tonkunst, Tanzkunst, und bildende Künste in Baumgartens Aesthetik leer ausgehen müssen. Es kann bey seiner Grundlage nicht anders erfolgen, und das Buch selbst zeigt es; denn alles ist nur auf Dicht- und Redekunst anwendbar. Und diejenigen Theile, wo er gezwungen war, in das Specielle aller einzelnen Künste einzugehn, als Methodologie, Semiotik, und praktische Aesthetik, diese ist er uns ganz schuldig geblieben.

Unabhängig von diesen vier Punkten ist:

5) Vermengung der allgemeinen Begriffe mit Vernunftprincipien. Baumgarten glaubt genug gethan zu haben, wenn er nur gewisse Vollkommenheiten der Werke der Kunst unter einen höhern Gemeinbegriff gebracht hat. Allein Gemeinbegriffe sind nicht Principien, sondern ihre Gültigkeit wird erst dadurch er-

wiesen, daß man ihre Abhängigkeit von wahren Principien zeigt.

Dieß scheinen mir diejenigen Mängel zu seyn, welche vorzüglich den üblen Ausschlag der Baumgartenschen Unternehmung verursacht haben. Und da nach ihm kein Weltweiser sich bemüht hat, auf einem andern Wege Principien der Aesthetik zu suchen, da man nicht einmal seinen Ideengang scharf geprüft hat, so ist das, was ich gesagt habe, kein Paradoxon: nämlich, daß im Ganzen die Aesthetik nach Baumgarten um keinen Schritt fortgerückt ist. *)

*) Ich wundere mich, daß Herr Meiners in seiner Revision der Philosophie, I. Th. 4. Abschn. über die Aesthetik, keinen von denen Punkten berührt hat, die ich hier als Ursachen des verunglückten Baumgartenschen Versuchs nenne. Ueberhaupt scheint mir der Gang seines Räsonnements zu keinen auf immer befriedigenden Resultaten zu führen; wiewohl ich nicht läugne, daß er verschiedene der Bildung einer Aesthetik entgegenstehende Schwierigkeiten sehr scharfsinnig gezeigt hat, so scharfsinnig, daß es mir

räthselhaft ist, wie er vierzehn Jahre darauf eine so dürftige Aesthetik schreiben konnte, wie sie der Welt vor Augen liegt. Was ich bey Beurtheilung dieses Buches in der kritischen Uebersicht der schönen Litteratur, ausführlich gesagt habe, betrifft im Grunde die meisten nach Baumgarten erschienenen Aesthetiken, und deßhalb darf ich mich hier darauf beziehen. (Krit. Uebers. d. sch. Litt. 1. und 2. St.)

Vierte Betrachtung.

Baumgarten hielt es für möglich, alles Schöne, der Natur und Kunst, auf Vernunftprincipien zurückzuführen; ja er glaubte dieses wirklich selbst in seiner Aesthetik geleistet zu haben. Ein noch größerer Analyst, als er, Herr Kant, hält es hingegen für unmöglich, irgend eine Schönheit Vernunftprincipien unterzuordnen. „Die Deutschen," sagt er *), „sind die einzigen, welche sich des Worts Aesthetik bedienen, um dadurch das zu bezeichnen, was andre Kritik des Geschmacks nennen. Es liegt hier eine verfehlte Hofnung zum Grunde, die der vortreffliche Analyst Baumgarten faßte, die kritische Beurtheilung des Schönen, unter

*) Kritik der reinen Vern. S. 21. nach der A. A.

Vernunftprincipien zu bringen, und die Regeln derselben zur Wissenschaft zu erheben. Allein diese Bemühung ist vergeblich. Denn gedachte Regeln oder Kriterien, sind ihren Quellen nach blos empirisch, und können also niemals zu Gesetzen a priori dienen, wornach sich unser Geschmacksurtheil richten müßte, vielmehr macht das letztere den eigentlichen Probierstein der Richtigkeit der ersteren aus." Dieser Aeußerung zufolge kann man also weder die Beurtheilung der Schönheiten der Natur, noch iene der Schönheiten der Kunst auf Vernunftprincipien zurückführen; ein Ausspruch, der besonders aus dem Munde eines Weltweisen, wie Kant, von außerordentlicher Wichtigkeit ist.

Bevor wir in dieser Untersuchung einen Schritt wagen, wollen wir die Frage, um welche es uns zu thun ist, so genau als möglich zu bestimmen suchen. Denn daß sie misverstanden werden könne, muß man ihr auf den ersten Blick ansehn, und daß sie häufig

misverstanden worden ist, zeigen die vielen mislungenen Versuche, sie zu beantworten. Insgemein hat man dabey darin gefehlt, daß man das Wesentliche der Frage ganz übersah, und ihr eine Richtung gab, die das wahre Ziel im Rücken ließ; oder daß man die Gränzen derselben erst viel zu weit ausdehnte, dann nichts destoweniger nur einen kleinen Theil des so sehr zusammengesetzten Gegenstandes erwägte, und von diesem kurz weg auf das Ganze schloß.

Wenn man fragt, ob die Gesetze für den Geschmack sich auf Principien a priori gründen, so fragt man keinesweges: ob vor aller Erfahrung gewisse Ideale, Urbilder der Schönheit in uns liegen, die dann mit dem Selbstgefühle erwachen, und nach denen wir vermittelst angestellter bewußter oder unbewußter Vergleichung, die Gegenstände beurtheilen. Zwar hat diese Meynung von ieher schwärmerischen Weltweisen sehr gefallen; allein, die Erfahrung hat auch dem schärfsten Beobachter des menschlichen Geistes noch kein

solches Urbild oder Ideal der Schönheit dargebothen, und die Vernunft kann von der menschlichen Seele schlechterdings nichts offenbaren, was nicht in den Grenzen der Erfahrung, durch den innern Sinn, erscheinet. Eben so wenig kann die Frage den Sinn haben: ob der Geschmack eine besondere vom Verstand und Vernunft unabhängige Seelenkraft, oder wohl ein besonderer innerer Sinn sey? Der Geschmack ist nichts anders, als die Fähigkeit, über Schönheit richtig zu urtheilen, ist also der Verstand selbst, wiefern er auf das Schöne angewendet wird, und kann demnach kein besondrer Sinn, keine besondere für sich bestehende Seelenkraft seyn. Eben so wenig kann endlich die Frage so gefaßt werden: ob der Geschmack seine eigenen, von keinem höhern Princip abhängigen für sich bestehenden Gesetze habe. Denn auch dieses widerlegt die Erfahrung, indem noch keine Beobachtung, keine Analyse, ein solches aufgefunden hat.

Wenn die Frage des Streites, und der Entscheidung werth seyn soll, so kann sie

nichts anders heißen, als: Können die Gesetze des Geschmacks aus den höchsten, unwandelbaren, allgemeingültigen Principien der Vernunft dergestalt abgeleitet werden, daß ieder vernünftige Mensch eben so gewiß ihnen Beyfall geben muß, als er sich durch diese unauflößlich gebunden fühlt?

Vergebens würde man einwenden, daß solche Geschmacksgesetze selbst keine Gesetze a priori wären, sondern sich nur auf dergleichen gründeten. Denn dieses schadet ihrer Allgemeingültigkeit gar nichts. Unmittelbare höchste Gesetze a priori sind freylich nur die reinen höchsten Gesetze der Vernunft. Allein die aus ihnen abgeleiteten, durch Anwendung auf Gegenstände der Erfahrung gebildeten, Gesetze sind ihnen in Rücksicht auf den Ursprung, die Ursache, und den Umfang der Gültigkeit völlig gleich. Man nehme den Erfahrungsstoff von ihnen weg, so bleibt immer die Form des Gesetzes in ihrer ursprünglichen Reinheit, Voll- und Allgemeingültigkeit zurück, welche von

ihrem Quell, der reinen Vernunft aus, überall gleich stringirend, im Innern aller untergeordneten Gesetze herrscht.

Geschmacksgesetze sollen bestimmen, was wahre, was falsche, ächte oder unächte Schönheit sey. Mithin bedürfen wir, um ihre mögliche Ableitung aus den Principien der Vernunft zu zeigen, vor allen Dingen einer genauern Bestimmung des Begriffes Schönheit, oder, wenn er sich nicht sollte bestimmen lassen, wenigstens einer Kritik seines mannigfaltigen Inhaltes.

Wir haben viele Schriften über das Wesen des Schönen. Allein so reich auch einige derselben an einzelnen trefflichen Bemerkungen sind, so fehlet uns doch im Grunde immer noch, eine Philosophie, eine pragmatische Geschichte der Empfindungen des Schönen. Nämlich bloß beobachten, was die Menschen gemeiniglich schön nennen, und was die verschiedenen von ihnen also genannten Gegenstände Gemeinschaftliches haben, das heißt meines Bedünkens noch nicht über das Schöne philosophiren. Eine wahre

Philosophie des Schönen darf sich nicht begnügen, die hieher gehörigen Erfahrungsfakta zu erzählen, darf nicht bloß referiren, daß gewisse, und welche Gegenstände angenehmer Empfindungen schön genannt werden; sie muß die gemeinschaftliche Abkunft dieser Empfindungen von höhern Principien zeigen, oder, wenn es unmöglich ist, alle verschiedene Aeste davon auf dieselben zurück zu führen, die Ursachen davon angeben, und die verschiedenen Arten dieser Empfindungen, in dieser Rücksicht, sorgfältig trennen, muß endlich nach sichern Grundsätzen den wahren für alle gültigen Werth, dieser verschiedenen Klassen bestimmen. Man wird einwenden, dieß sey vor der Hand zu viel gefordert, denn um eine solche philosophische Kritik des Begriffs der Schönheit zu liefern, bedürfe man nichts Geringeren, als der ganzen Aesthetik, und iezt wolle man ia erst wissen, und eben durch Zergliederung dieses Begriffes erfahren, ob eine philosophische Wissenschaft des Geschmacks möglich sey, das heißt, ob man aus den Grundsätzen der Vernunft bestimmen könne, welche Gegenstände es ihrer Vollkommenheit wegen verdienen, schön genannt zu werden.

In der That brauchen wir auch hier diese genauere Untersuchung noch nicht; allein das müssen wir nothwendig fragen: ob die schönen Gegenstände wegen gewisser eigenthümlicher Beschaffenheiten als eine besondre Klasse von Gegenständen angesehen zu werden verdienen, ob man die Empfindungen, welche durch sie erregt werden, als eine besondre Gattung von Empfindungen betrachten müsse; und inwiefern iene Gegenstände in Rücksicht auf die Ursachen des durch sie erregten Vergnügens, von einander selbst verschieden sind.

Das deutsche Wort schön, dessen Abstammung von scheinen wohl nicht zu bezweifeln ist, bestätigt in Rücksicht auf diesen Begriff, was der Kenner der menschlichen Natur ohnehin schon in Rücksicht auf die allmählige Bildung und Verbreitung desselben muthmasen mußte, nämlich, daß man gewissen Gegenständen des Gesichtsinnes die Eigenschaft des Schönen zuerst

beylegte. *) Später erst trug man sie auf Gegenstände des Gehörs, und am letzten auf Gedanken und Sprachausdruck über. Jetzt bedienen wir uns dieses Beyworts fast in gleichem Umfange, um gewisse Gegenstände des Gesichts, des Gehörs, gewisse Gedanken und gewisse Arten, dieselben durch Sprache auszudrücken, zu bezeichnen. **) Wir

*) Man sehe Herrn Adelungs Wörterbuch in: Schön. (4. Theil.)

**) Es ist indessen nicht zu leugnen, daß wir auch bey Gegenständen des körperlichen Gefühls, des Geruchs und des Geschmackes, das Wort Schön anwenden. Wir sagen: etwas rieche schön, schmecke schön, lasse sich schön anfühlen. Und ich möchte dieses nicht Sprachverwirrung nennen. Denn wir pflegen nur diejenigen Gegenstände der niedern Sinne so zu nennen, welche irgend eine geistige Empfindung erregen, das Gefühl des Lebens und der Gesundheit zu vorzüglicher Lebhaftigkeit erhöhen, oder uns mit Ruhe, Heiterkeit, und sanftem Vergnügen erfüllen. Und daß dieses wenigstens bey Menschen von feinern Geiste der Fall ist, lehrt die Erfahrung; sie werden selten eine ganz

wollen sehen, ob man alle diese Gegenstände in irgend einem gemeinschaftlichen Punkte zusammenfassen kann. Vorher noch einige Worte über die Theorie der Empfindungen.

Alle Schönheit bewirkt angenehme Empfindung, und eben deshalb nennen wir gewisse Gegenstände schön, weil sie es auf eine bestimmte Art thun. Mithin, wenn wir im Allgemeinen wissen, wiefern man Empfindungen überhaupt, und insbesondere angenehme, auf Principien zurückführen könne, ob dieses bey allen, oder nur bey einigen Arten derselben möglich sey, so können wir auch schon im Voraus die Anwendung auf die Empfindungen des Schönen machen, und ahnden, ob und wiefern sie sich unter Vernunftgründen ordnen lassen werden.

Es kommt hier sehr darauf an, daß wir uns im Begriffe der Empfindung nicht irren;

grob körperliche Sinnenrührung erfahren, die sich nicht mit einer geistigen, edlern Empfindung vergesellschaftete. Ueberhaupt ist nicht zu leugnen, daß die sogenannten niedern Sinne in sehr genauer Verwandschaft mit den edlern Empfindungen und Gesinnungen stehn.

sondern ihn aufnehmen, wie ihn die Erfahrung im innern Bewußtseyn darbiethet. Und so ist Empfindung, ganz allein für sich betrachtet, weder Vorstellung, noch Begier oder Abneigung, lediglich das Gefühl des Angenehmen oder Unangenehmen selbst, etwas, das man schlechterdings nicht weiter zergliedern, nicht mit logischen Merkmalen definiren kann. Alles was man zu thun vermag, ist: die Ursachen dieser Gemüthszustände, sofern es die Erfahrung erlaubt, zu entwickeln, oder ihre unmittelbaren nothwendigen Wirkungen auf das Willensvermögen anzugeben. Vernachlässigt man hier die Gränzen unsrer Erkenntniß, das heißt, will man bloß durch Vernunftschlüsse entdecken, was der innere Sinn uns nimmermehr darstellen kann; so ist es ganz natürlich, daß man, anstatt Wahrheit zu finden, das Spiel nichtiger Träumereyen wird. Der Mensch besitzt im Vergnügen und Schmerz, angenehmer und unangenehmer Empfindung, Receptivität und Spontaneität, d. h. er ist unter gewissen Veranlassungen gezwungen, Schmerz und Vergnügen aufzunehmen, wegen des Eindrucks,

den gewisse, außer seinem Bewußtseyn liegende Gegenstände auf seine Organen machen, ohne daß er den Grund seiner Empfindung in irgend einer der Vernunft nothwendigen Ueberzeugung auffinden kann; er hat aber auch die Fähigkeit, sich selbstthätig Schmerz und Vergnügen zu bereiten, indem er selbst, als vernünftiges Wesen, sich gewisse Gesetze und Zwecke vorsteckt, die er denn bald erreicht bald verfehlt, denen er sich bald nähert oder von denen er sich entfernt. Im ersten Falle liegt der Grund des Angenehmen oder Unangenehmen *außer* der Vernunft, im letzten *in* der Vernunft. Nur diese Unterscheidung müssen wir genau fassen, um die Frage zu beantworten, welche angenehme oder unangenehme Empfindungen man auf Vernunftprincipien zurück führen könne. So viel ist doch wohl einem Jeden einleuchtend: *daß die Philosophie nur diejenigen Thätigkeiten und Zustände unsers Wesens auf Vernunftprincipien zurückführen kann, welche die Natur selbst von Vernunftprincipien abhängig gemacht hat, alle andre hingegen, welche die*

Natur durch andre Einrichtungen und Mittel bestimmt hat, nicht von Principien abgeleitet werden können, wenn man sich nicht in Schwärmereyen und gehaltlosen Spitzfindigkeiten verlieren will. Und wenn man nun alle Empfindungen unter folgende Klassen bringen kann: 1) ganz unmittelbare Empfindungen, bey denen wir uns gar keiner bestimmten Ursache bewußt sind, 2) solche, welche durch unmittelbaren Eindruck gewisser vorzustellender Gegenstände auf unsre Organen entstehn, ohne Vermittelung irgend eines Urtheils, 3) solche, die sich auf zufällige Associazionen gewisser Bilder und Vorstellungen mit gewissen Gegenständen gründen, 4) solche, welche durch Vorstellungen erregt werden, die sich auf Leben und physische Vollkommenheit beziehn, 5) solche, welche sich gründen auf eingesehene Beziehung gewisser Gegenstände auf gewisse Zustände des Menschen als eines einer edlern, vom Thierischen unabhängigen Glückseligkeit fähigen Wesens, 6) solche, welche durch Beziehung gewisser Gegenstände, Bilder, Vorstellungen und Gedanken

auf die Gesetze des Verstandes, der spekulativen und praktischen Vernunft entstehn; so sieht Jeder von selbst, warum man weder die erste, noch die zweyte, noch die dritte, noch die vierte unter Vernunftprincipien bringen kann, die beyden letzten aber dergleichen allerdings annehmen. Freylich kann man auch für die Empfindungen der ersten und zweyten Klasse eine allgemeine Ursache annehmen, als z. B. daß iede ganz unmittelbar angenehme Empfindung sich gründe auf eine Vermehrung der Vollkommenheit unsrer physischen Natur, so wie iede unangenehme dieser Art auf das Gegentheil, daß iede durch Vorstellung unmittelbar bewirkte beruhe auf der Harmonie oder Disharmonie gewisser Erscheinungen mit gewissen Gesetzen der Vorstellkraft, oder auf der mehrern oder wenigern Leichtigkeit, mit welcher gewisse Erscheinungen von unserm Geiste vorgestellt werden; allein, was das erstere Beyspiel betrifft, so ist für die hieher gehörigen Empfindungen, damit wohl eine allgemeine Ursache gefunden, aber sie sind keinesweges unter Vernunftprincipien gebracht; und beym zweyten ist es erstlich eben der Fall, dann

ist bey diesen Empfindungen die angegebene Erklärung bloß Hypothese. *) Wenn ich sage: jede Stockung im Kreislaufe des Geblüts ist eine Unvollkommenheit in der physischen Natur des Menschen, und verursacht

*) Philosophie dieser Art, wenn es anders Philosophie genannt werden darf, finde ich leider in meiner Abhandlung: über die Möglichkeit einer allgemeinen Theorie der schönen Künste, (Cäsars Denkw. a. d. phil. W. 3. B. von S. 241 - 255.) und bitte hiermit das Publikum deßhalb um Verzeihung. Indessen wünsche ich verschiedene Stellen daraus deßhalb von der Vergessenheit gerettet, weil sie treffliche Beyspiele abgeben, wie weit Kühnheit im spekulativen Denken, bey Unkunde der Grenzen philosophischer Erkenntniß, grober Vermengung von Ursachen überhaupt, mit Vernunftprincipien, und gänzlicher Vernachlässigung des karakteristischen Unterschiedes der mannichfachen Arten von Empfindungen in Rücksicht auf ihre Entstehung, von der Wahrheit abführen könne; alles Fehler, die nicht mir allein, sondern beynahe allen denen eigen sind, die von den Gesetzen der Empfindungen gehandelt haben.

ihm also unangenehme Empfindungen; so ist hiermit zwar eine gewisse Erfahrung in der Körpernatur des Menschen vernunftmäßig, erklärt, d. h. die Bedingung davon in einem höhern allgemeinern Satze aufgestellt, allein keinesweges ist diese Bedingung aus der Vernunft genommen; diese hat wohl Bedingtes und Bedingung in gewisse Form gebracht, allein die Bedingung, dem Inhalte nach, nicht aus sich geschöpft. Eben so ist es, wenn ich z. B. das Wohlgefallen an gewissen Farben, an gewissen Verbindungen von Tönen, aus der Harmonie gewisser Erscheinungen des Gesichts- oder Gehörssinnes, mit den ursprünglichen, nothwendigen Gesetzen der Vorstellkraft erkläre; da gebe ich wohl eine Ursache an, aber kein Vernunftprincip. Und hier ist es noch zugleich der Fall, daß die ganze Erklärung zum Theil bloß Muthmasung ist. Ganz anders ist es nun, wenn ich wegen einer falsch ausgefallnen Untersuchung, z. B. eines Gegenstandes der Philosophie, Misvergnügen empfinde, oder mich wegen einer wahrhaft guten That freue; hier liegt in beyden Fällen der Grund, warum ich so oder anders empfinde, in der

Vernunft selbst. So viel im Allgemeinen von der Theorie der Empfindungen.

So wie die Empfindungen überhaupt, in Rücksicht auf die Ursachen, aus denen sie entstehen, verschieden sind, so sind es auch die Schönheiten. Es giebt:

1) Schönheiten, wobey das Wohlgefallen durch unmittelbaren Eindruck gewisser Gegenstände auf unsre Sinnen, ohne Dazwischenkunft irgend eines Urtheils, erregt wird. Hieher gehören: α) für den Gesichtssinn, einzelne Farben, Verbindungen und Mischungen derselben, gewisse Umrisse, und Modifikazionen der Oberflächen der Körper, endlich auch Bewegungen. Bey allen schönen Gegenständen dieser Art gründet sich freylich unser Wohlgefallen auf bestimmte Gesetze, sonst wäre es nicht möglich, daß alle Menschen darinn mit einander übereinstimmten, wie sie es doch im Vergnügen an gewissen Farben, Umrissen, und Bewegungen wirklich thun; (niemand wird am Schwarzen mehr Vergnügen finden, als am Rothen, oder an

Bayerische Staatsbibliothek München

langsamer Bewegung sich mehr ergötzen, als an schneller, oder das Eckigte schöner finden, denn das Runde.) Allein: 1) können wir diese Gesetze nie mit Gewißheit angeben, 2) und wenn uns auch dieß gelänge; so können es doch keine Vernunftprinzipien seyn, sondern bloß mechanischwirkende, leidentlich, unbewußt und unabsichtlich von uns zu befolgende Gesetze. β) für den Gehörsinn, einzelne Klänge und Verbindungen mehrerer Töne. Wenn man unter einzelnen Tönen in Rücksicht des Vergnügens, welches sie verursachen, einen Unterschied annehmen will; so verwechselt man zuverläßig Klang und Ton. Ein einzelner Ton ist an sich ganz indifferent; allein freylich verknüpft die Phantasie meistens, uns unbewußt, mit dem einzelnen Tone mehrere *). Klänge hin-

*) Herr von Chabanon, den ich in der Folge mehrere Male werde anführen und benutzen müssen, sagt in seinem Werke: de la Musique considérée en elle même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poesie, et le theatre, S. 26. (Neue Ausg.) Un son musical ne porte avec soi aucune signification; il ne dit

Bayerische Staatsbibliothek München

gegen sind an sich wegen ihrer verschiedenen Grade von Helligkeit, oder Dumpfheit, Reinheit oder Unreinheit, u. s. w. mehr oder weniger angenehm. Harmonie und Disharmonie mehrerer Töne gründen sich auf unwandelbare Gesetze, die man sogar durch Berechnung genau bestimmen kann; allein sie liegen außer unserm Bewußtseyn, und bestimmen unser Gefühl, ohne Vermittelung irgend eines Vernunftprincips; es erfolgt also dabey Wohlgefallen oder Misfallen, nicht deßhalb, weil wir uns gewisse Verhältnisse vorstellen, sondern wir werden allererst durch dieses Gefühl in den Stand gesetzt, uns die Verhältnisse vorzustellen, unter welchen es unwillkührlich in uns erregt ward.

rien à l'esprit, il n'existe que pour l'oreille. Un son musical, qui n'est précédé, suivi, ni accompagné d'aucun autre, n'offre a l'oreille aucun agrément, quelque beau, qu'il puisse être; on ne trouve du plaisir à l'entendre que parce qu'on prévoit l'effet qu'il doit produire dans un ensemble melodique.

2) Schönheiten, deren Reiz sich bloß auf zufällige Associationen gewisser Bilder und Vorstellungen mit gewissen Gegenständen gründet. Dergleichen giebt es für jeden einzelnen Menschen, und für ganze Nationen. Ich berufe mich auf den Lieblingsgeschmack an gewissen an sich nicht schönen Zügen und Eigenheiten menschlicher Gestalt, den wir bey vielen Völkern der alten und neuen Zeit finden. Ueber Schönheiten dieser Art könnte man sich nun gewiß eher von Sinnen denken, als man ein Vernunftprincip für sie feststellte.

3) Schönheiten, deren Wirksamkeit auf einer wesentlichen Beziehung gewisser Gestalten und Töne auf gewisse Zustände des Menschen als eines für Wohl und Weh empfänglichen Wesens beruht. Von Tönen bedarf es weiter gar keines Erweises. Allein bey vielen Gestalten ist es derselbe Fall. Worauf beruht großentheils unser Vergnügen an Schönheiten der landschaftlichen Natur, woher kommt es, daß wir bald eine la-

chende heitre Flur, bald schaudervolle Gruppen von Felsenmassen schön nennen? Doch wohl daher, weil dergleichen Anblicke genaue Beziehung haben auf gewisse Zustände des Herzens? Warum reizen uns gewisse Mischungen von Licht und Schatten, warum die grauende Dämmerung eines Hains? Aus keiner andern Ursache, als weil diese Erscheinungen Aehnlichkeit besitzen mit gewissen Situationen unsers Herzens? *)

*) Ich setze, um mich verständlich zu machen, einige Stellen aus des Marquis von Marnesia vortreflichem Gedichte: Sur la nature champêtre, her. S. 98.

Du paisible matin quand les rayons nouveaux
Commencent a blanchir la cime des côteaux;
A cette heure, où la terre humide de rosée
Sous la fraîcheur des nuits renait fertilisée,
Après un court repos, ranime ses couleurs,
Et répand dans les airs le baume de ses fleurs;
Heureux, retrouvez-vous la gaîté de l'enfance,
Son aimable candeur, sa tendre bienveillance?
Voyés-vous retracés en touchant souvenir
Et vos momens de joie, et vos jours de plaisirs,
Par le Calme des bois, la fraîcheur des prairies,
Etes-vous entraînés aux douces rêveries?

4) Schönheiten, welche durch Beziehung gewisser Gegenstände, Bilder, Vorstellungen, Gedanken und

S. 99.

Dans le riche contour d'une vaſte étendue
Quand d'importans objets arrêtent votre vue,
Quand l'horizon, borné par d'antiques forêts,
Repouſſe vos regards ſur d'immenſes guerets,
Quand un fleuve fécond, deſcendu des montagnes
D'un cours ſuperbe et lent enrichit les campagnes,
Quand d'opulens châteaux et d'auguſtes cités
Au ſite avec orgueil uniſſent leurs beautés,
Et qu'enfin aux grands traits jettés par la Nature
Votre ame s'agrandit, et s'élève et s'épure,
Vos penſers plus profonds ſont nobles et pompeux;
La raiſon vous demande un plan majeſtueux.
Mais abandonnez-vous aux élans du genie
Sur le ſol tourmenté, dont la beauté hardie
Mêle quelque douceur à toute ſa fierté,
Et dont le caractère eſt la ſublimité,
C'eſt là que chaque objet, par un pouvoir ſuprême,
Vous élève bientôt au-deſſus de vous-même,
Qu'au milieu des rochers, des arbres toujours verds,
Un ſaint enthuſiaſme inſpire les beaux vers.

Handlungen, auf die Gesetze des Verstandes, der spekulativen oder praktischen Vernunft Vergnügen erregen. Warum reizt uns Ordnung, Uebereinstimmung, Verhältnißmäßigkeit so sehr an Gegenständen des Gesichts? Warum Zeitmaas und Rythmus in Werken für das Gehör? Warum vergnügt uns faßliche Mannichfaltigkeit? Warum Zusammenstellung ähnlicher Dinge, bildliche Einkleidung? Warum Zweckmäßigkeit und Ordnung in Gedanken, die für das Gefühl interessant sind? Warum nennen wir gewisse Charaktere, Handlungen schön? Warum ihre Darstellungen? Weil in allen diesen Fällen die Gesetze der Vorstellkraft, des Verstandes, der spekulativen oder praktischen Vernunft beobachtet werden. Darum hat man von ieher Schönheit für den Verstand, und sittliche Schönheit angenommen.

Unter diese vier Klassen scheinen mir alle Schönheiten, in Rücksicht auf die allgemeinen Ursachen des Vergnügens, welches wir daran empfinden, gebracht werden zu können. Nur einer flüchtigen Uebersicht dersel-

ben bedarf es, um sich zu überzeugen, daß sie nicht auf ein gemeinschaftliches Princip reducirt werden können. Man kann freylich gemeinschaftliche Züge bemerken, die sich an den meisten finden, z. B. daß sie angenehm rühren, durch Eindruck auf Sinnen und Phantasie. Allein, 1) trift dieß doch nicht bey allen ein. Wir nennen Gedanken, Handlungen, Charaktere schön, wobey das Vergnügen keinesweges durch Eindruck auf Sinnen oder auf Phantasie bewirkt wird. 2) wäre dieß zwar ein gemeinschaftlicher Zug, aber nicht Princip, nicht Grund, nicht Quelle des Vergnügens am Schönen. Ich behaupte diesem nach, daß man die sogenannten schönen Gegenstände nicht als eine eigene besondre Klasse von Gegenständen, und die durch sie erregten Empfindungen nicht als eine eigne besondre Gattung von Empfindungen ansehen kann. *)

Doch ist es nunmehr Zeit, den Faden anzuknüpfen, und auf unsre Hauptfrage zu-

*) Herr Meiners hat in seiner Revision der Philos. S. 232. u. s. w. sehr gute hieher gehörige Bemerkungen.

rückzugehn: ob die Gesetze des Geschmacks aus den höchsten unwandelbaren allgemeingültigen Principien der Vernunft dergestalt abgeleitet werden können, daß ieder vernünftige Mensch eben so gewiß ihnen Beyfall geben muß, als es sich durch diese unauflößlich gebunden fühlt? ob also aus Vernunftprincipien bestimmt werden könne, welche Gegenstände wahrhaft schön seyen, und es an sich verdienen, daß ein Wesen von solcher Würde, wie der Mensch ist, sich an ihnen ergötze?

Wenn wir uns des völlig evidenten Sazzes erinnern, von dem wir in der Theorie der Empfindungen überhaupt ausgiengen: daß nämlich die Philosophie nur dieienigen Thätigkeiten und Zustände unsers Wesens auf Vernunftprincipien zurückführen kann, welche die Natur selbst von Vernunftprincipien abhängig gemacht hat, alle andre hingegen, welche sie durch andre Einrichtungen und Mittel bestimmt hat, nicht von Vernunftprincipien abgeleitet werden können; so müssen wir sogleich erkennen, daß keineswegs die Schönheiten von allen vier Klas-

sen, die ich aufgestellt habe, Principien der Vernunft untergeordnet werden können.

Deßhalb fielen eben zeither die Resultate dieser Untersuchung so zweydeutig aus, weil man entweder für alles Schöne Vernunftprincipien forderte, oder sein Augenmerk vorzüglich auf diejenigen Klassen desselben richtete, bey welchen die Vernunft sich ganz unthätig verhält, d. h. das Vergnügen nicht durch ihre Natur selbst verursacht und bestimmt. (d. 1. und 2. meiner Klassifikation.) Ueberhaupt ist es bey der Leugnung der Principien der Schönheit eben so gegangen, wie bey der Leugnung der Principien der Wahrheit. Was thaten die Skeptiker, um diese durchzusetzen? Sie gaben erstlich der Frage eine ganz falsche Richtung. Statt zu erweisen, daß der Mensch nach der Einrichtung seiner Natur, gar keiner Wahrheit fähig seyn könne, welches eigentlich von ihnen gefordert ward, zeigten sie nur, daß bis iezt die Menschen in ihren Grundsätzen und Urtheilen unendlich verschieden gewesen, welches zu leugnen niemanden in den Sinn gekommen war. Dann stellten sie zwar wohl eine Schilderung der mannichfaltigen Mey-

nungen und Urtheile der Menschen über einen und denselben Gegenstand auf, übergiengen aber diejenigen Grundsätze mit Stillschweigen, worinn alle Menschen, welche Sinnen, Verstand und Vernunft besitzen, mit einander übereinkommen. Gerade so die Leugner der Vernunftprincipien für die Schönheit. Sie sollten vor allen Dingen erweisen, daß es nach den nothwendigen Anlagen der menschlichen Natur unmöglich sey, für irgend eine Klasse der Schönheiten Vernunftprincipien aufzustellen; allein, weit entfernt dieß zu thun, zeigten sie nur; daß die Menschen in ihren Geschmacksurtheilen unendlich von einander abgehen, und suchten, indem sie die Grundsätze, worinn alle Menschen mit einander übereinstimmen, ganz übergiengen, durch eine buntfarbige Schilderung mannichfaltiger Urtheile verschiedener Nationen und Individuen über gewisse Schönheiten, ihr Publikum in Erstaunen und Betäubung zu versetzen. Wohlbedächtig nahmen sie auch alle ihre Beyspiele von Schönheiten her, deren angenehmer Reitz sich auf unmittelbare Einwirkung äußerer Gegenstände, oder auf zufällige Verknüpfung gewisser Bilder und Ideen mit gewissen Gegenständen

gründete, und, da sie für solche keine Vernunftprincipien aufstellen konnten, so schlossen sie a parte ad totum, von der Unmöglichkeit, für Schönheiten einer gewissen Art Vernunftprincipien anzugeben, auf die allgemeine Unmöglichkeit, es für irgend eine der übrigen Klassen zu leisten. Allein, wenn wir nur genau und richtig unterscheiden und theilen, so wird uns ihr Räsonnement in keine Verlegenheit setzen. Wir thun bey den beyden ersten der benannten Klassen, auf Deduktion aus Vernunftprincipien Verzicht, und überheben uns mit dieser Resignation aller Grübeleien, durch die man zeither die Ursachen von unmittelbaren, oder zufälligen Schönheiten anzugeben versuchte. Bey allen diesem machen wir nicht den mindesten Versuch, ihre Kaussalität, und die Gesetze, nach denen ihr Eindruck erfolgt, in der Vernunft aufzusuchen, denn sie liegen außer dem Bezirke derselben. Allein, diese beyden Klassen weggerechnet, bleibt uns immer noch eine ansehnliche Gattung von Schönheiten übrig, nämlich alle jene, wo uns gewisse Gesetze des Verstandes und der praktischen Vernunft zum Beyfall und Wohlgefallen bestimmen.

Hier nun müssen wir nothwendig die Frage aufwerfen: ob das Urtheil der Vernunft, mit welchem sie den Werth einer solchen Schönheit angiebt, auf zufälligen Ursachen beruhe, oder, ob es nicht vielmehr im Wesen derselben seinen nothwendigen Grund dergestalt habe, daß das Princip, nach welchem sie bey ihrem Urtheile handelt, iedem vernünftigen Wesen als wahr einleuchten müsse, sobald es zur bewußten Erkenntniß desselben gelangt ist. Alle Kunstschönheiten gehören unter diese Klasse: denn sie sind Ausführungen gewisser Zwecke vernünftiger Wesen. Wenn wir also von ihnen erweisen, daß die Geschmacksregeln für sie wirklich aus festen allgemeingültigen Vernunftprincipien hergeleitet werden können, so haben wir für die Sache der philosophischen Theorie der schönen Künste alles gewonnen.

Ich begreife nicht, was selbst Kant gegen diese genauere Klassifikation der Schönheiten, und die darauf gegründete Einschränkung

und Richtung der Frage über die Möglichkeit der Vernunftprincipien für den Geschmack einwenden könnte. Sie stimmt mit seiner Art zu philosophiren völlig überein. Er theilt selbst die Empfindungen in solche, die ihren Grund in der Sinnlichkeit haben, und solche die aus der Natur der Vernunft folgen, kann also, wenn er seinen Grundsätzen getreu bleibt, eben so wenig für alle Empfindungen Vernunftprincipien fordern, als dieselben von allen leugnen.

Ehe wir nun aber weiter gehen, müssen wir bestimmt wissen, was eigentlich die schönen Künste ihrem Wesen nach sind.

Exkurs

zu der vierten Betrachtung.

Wenn ich die verschiedenen Versuche der Weltweisen, alle physische, imaginative, intellektuelle und moralische Schönheiten unter ein und dasselbe Princip zu ordnen, übersehe; so finde ich, daß man zwey Fragen mit einander vermengt hat: 1) die: Kann man alle jene mannichfaltigen Schönheiten unter ein und dasselbe Vernunftprincip ordnen? und 2) die: Kann man an allen Schönheiten überhaupt etwas ähnliches, etwas gemeinsames auffinden? Und die meisten von denen, welche die erste Frage befriedigend beantwortet zu haben vorgaben, hatten im Grunde nur die letzte entschieden.

Unter allen mir bekannten Meynungen der Weltweisen über diesen Gegenstand ist nur eine, die für eine Antwort auf die erste Frage gelten kann: nämlich diejenige, nach welcher man

alle Schönheiten auf Einheit in der Mannichfaltigkeit zurückführen zu können glaubt. Einheit ist die Seele, das innere Leben der Vernunft, alles ihr Wirken in sich und außer sich ist Verbinden und Einen; und wenn man das Wesen des Schönen auf sie zurückführen kann, so ist seine Abhängigkeit von Vernunft ganz unverkennbar. Allein wiewohl die Vertheidiger der Einheit die Frage, von der hier die Rede ist, scharf gefaßt hatten, so folgt dennoch daraus nicht, daß ihre Meynung gegründet ist. Sie hat indessen viel Glück gemacht, und eine genauere Prüfung davon kann in keinem Falle überflüßig seyn.

Man kann bey einigen Systemen der ältesten Weltweisen das Princip der Einheit für das Schöne wirklich zu finden glauben. So könnte man es in der Pythagoräischen Philosophie ahnden, und im Plato wirklich herausgrübeln, nach welchem alles Allgemeine, also auch das καλον eine Vereinigung, und eine Beziehung auf ein Einziges, εις ἑν voraussetzt. Allein nur Köpfe, die bey einer äußern Aehnlichkeit sich das übrige hinzuzudichten geneigt sind, können durch diesen Schein getäuscht wer-

den. Vom Pythagoras kann man viel schwärmen, aber wenig bestimmtes wissen, und Plato dachte sich bey seinem ἐν ganz etwas anders, als Vernunfteinheit *).

Augustin war der erste, der sich für dieses Princip ausdrücklich erklärte, und der Vater

*) Man lese die vortrefliche Abhandlung des Hrn. Prof. Plessing: Untersuchungen über die Platonischen Ideen, in wiefern sie sowohl immaterielle Substanzen, als auch reine Vernunftbegriffe vorstellten. In Hrn. Prof. Cäsars Denkw. a. d. phil. Wiss. 3. B. S. 122. Vom Plato haben wir zwey Dialogen über das Schöne, den größern Hippias, und den Phedrus. Allein mit Recht sagt der P. *André*, essai sur le beau S. 17. Comme dans le premier il enseigne plûtôt ce que le beau n'est pas, que ce qu'il est; comme dans le second il parle moins du beau, que de l'amour naturel qu'on a pour lui; comme dans l'un et dans l'autre il étale à son ordinaire plus d'esprit et d'eloquence, que de véritable philosophie, je renonce a la gloire de prouver ma these en grec. (Nämlich dieser Weltweise glaubt das Princip der Einheit im Plato zu finden.)

Andre in seinem scharfsinnigen essai sur le beau, (ou l'on examine, en quoi consiste précisément le Beau dans le Physique, dans le Moral, dans les Ouvrages d'esprit, et dans la Musique. a Paris MDCCXLI. 8.) so viel ich weiß, der erste, der dem Kirchenvater seine Entdeckung vindicirte. Augustin hatte ein besonderes Werk über die Natur des Schönen geschrieben; dieses ist nicht auf unsre Zeiten gekommen, allein wir finden in verschiedenen Stellen seiner übrigen Schriften seine Meynung darüber auf das bestimmteste. Ich führe, da ich das Original nicht bey der Hand habe, eine Stelle aus ihm, nach der Andreischen Uebersetzung an *); (sur le beau S. 18). Si je demande, sagt er: à un Architecte, pourquoi ayant construit une arcade à l'une des ailes de son édifice, il en fait autant à l'autre, il me répondra sans doute, que c'est afin que les membres de son architecture **) symetrisent bien ensemble. Mais pourquoi cette symetrie nous parait-elle necessaire? Par la raison, que cela plaît. Mais qui êtes-vous

*) Augustin. de vera Relig. c. 30. 31. 32. etc.
**) Augustin. de Mus. l. 6. c. 13.

pour vous ériger en arbitre de ce qui doit plaire ou ne pas plaire aux hommes? et d'où ſçavez-vous, que la ſymetrie nous plait? J'en ſuis ſûr, parce que les choſes ainſi dispoſées ont de la dêcence, de la juſteſſe, de la grace: en un mot, parceque cela eſt beau. Fort bien. Mais dites-moi. Cela eſt-il beau, parcequ'il plaît; ou cela plaît il parce qu'il eſt beau? Sans difficulté, cela plaît, parcequ'il eſt beau. Je le crois, comme vous. Mais je vous demande encore: Pourquoi cela eſt-il beau? et ſi ma queſtion vous embarraſſe, parce qu'en effet les maîtres de votre art ne ſont guères jusques-là, vous conviendrez du moins ſans peine, que la ſimilitude, l'égalité, la convenance des parties de votre bâtiment réduit tout à une eſpéce d'unité, qui contente la raiſon. C'eſt ce, que je voulais dire. Oui; Mais prenez-y garde. Il n'y a point de vraye unité dans les corps, puisqu'ils ſont tous compoſés d'un nombre innombrable de parties, dont chacune eſt encore compoſée d'une infinité d'autres. Où eſt-ce donc que vous la voyez cette unité, qui vous dirige dans la conſtruction de votre deſſein; cette

unité, que vous regardez dans votre art comme une loi inviolable; cette unité, que votre édifice doit imiter pour etre beau; mais que rien ſur la terre ne peut imiter parfaitement, puisque rien ſur la terre ne peut être parfaitement un? Or de-là que s'enſuit-il? Ne faut-il par reconnoître, qu'il y a donc au deſſus de nos eſprits une certaine unité originale, ſouveraine, et éternelle, parfaite, qui eſt la régle eſſentielle du beau, que vous cherchez dans la pratique de votre art? — Und an einem andern Orte ſtellt er wirklich den allgemeinen Satz auf: *Omnis pulchritudinis* forma vnitas eſt *).

Allein ihre völlige Ausbildung konnte dieſe Meynung erſt durch die Leibnizische Philoſophie, und beſonders durch die in derſelben angenommenen Grundſätze von den dunkeln und bewußtloſen Ideen bekommen. Wenn das Princip der Einheit für alle Arten des Schönen, ſelbſt für iedes phyſiſche unmittelbare Schöne, gelten ſollte, ſo war immer noch der allgemeine Ausſpruch der Erfahrung zu über-

*) Auguſtini Epiſt. 18. Edit. P. P. B. B.

winden, nach welchem wir uns bey zahllosen schönen Gegenständen bewußt sind, an gar keine Einheit gedacht zu haben. Allein, so wie überhaupt die dunkeln und bewußtlosen Ideen vortrefliche Dienste leisten, wenn es darauf ankommt, Vernunftprincipien für gewisse Erscheinungen der menschlichen Seele aufzustellen, bey denen die Erfahrung uns weiter nichts sagt, als daß sie da sind, oder überhaupt die Abhängigkeit gewisser, unserm Bewußtseyn nach von aller Idee unabhängiger Thätigkeiten und Handlungen von Vorstellung zu zeigen; so mußten sie auch hier den beklommenen Metaphysikern des Schönen aushelfen, und die Theorie durch einen wahren Salto mortale retten. Bey iedem Schönen war nun Einheit, wenn nicht mit Bewußtseyn, doch gewiß ohne Bewußtseyn, vorgestellt *).

*) Die Leibnizisch = Wolfische Theorie der Empfindungen des Schönen, ist natürlich ein Theil der in dieser Schule herrschenden allgemeinen Theorie der Empfindungen, und man muß diese studiert haben, um iene zu verstehen. Vollkommen-

Indessen mußte auch diese Theorie ihre Vollständigkeit erst nach und nach erhalten. Bey Wolf ist der Begrif noch ganz roh; Schön:

heit, Einheit in Mannichfaltigkeit begründet nach ihr iedes Vergnügen, allein nicht immer wird man sich ihrer deutlich bewußt. Wolf. Psychol. Empir. §. 514. Not. p. 391. Probe hic notandum est, non necesse esse, vt quis in genere *indicet* obiectum, quod percipit, esse perfectum: sufficit enim perfectionem quandam siue veram, siue apparentem *saltem confuse* percipi. Ita non opus est, vt *iudices* imaginem prototypo similem esse perfectam; sed sufficit vt tibi conscius sis similitudinis. Nec opus est vt *iudices*, horologium esse perfectum; sed sufficit vt tibi conscius sis, quod tempus accurate indicet. Neque etiam opus est vt quis iudicet, vitam dissolutam esse perfectam; sed denuo sufficit vt sibi conscius sit, se agere, quod lubet. Iudicinm enim, quo statuitur, in eo, cuius tibi conscius es, consistere perfectionem rei perceptae in notioribus confusis inuoluitur, vt non agnoscatur, nisi ab eo, qui singulari acumine illas reuoluere et ad distinctas reuocare valet.

heit war ihm rei aptitudo producendi in nobis voluptatem, vel obſeruabilitas perfectionis: (etenim in hac obſeruabilitate aptitudo illa conſiſtit.) *) Baumgarten fügte den Begrif der ſinnlichen Gewahrnehmung der Einheit im Mannichfaltigen bey **), und vorzüglich Mendelsſohn und Sulzer ***) verſuchten dieſen Begrif ſchärfer zu beſtimmen, und

*) Wolf Pſychol. Emp. §. 543. 544. 545. 546. conf. Eiusd. Ontol. §. 503. Der Begrif des Sinnlichen in der Gewahrnehmung des Vollkommenen, liegt nicht in der Wolfiſchen Definition. Ich glaubte ihn aus dem Worte *obſeruabilitas* herauswickeln zu können. Allein wenn auch die Erklärung, welche dieſer Weltweiſe von obſeruare giebt, (Pſych. Emp. 456.) ienes Wort bloß auf ſinnliche Gegenſtände zu beziehen, zulieſze, ſo würde doch ſeine ausdrückliche Annahme unkörperlicher Schönheit eine Schwierigkeit bleiben. (Eiusd. l. §. 544. not. pag. 421.)

**) Baumgarten Aeſthet. P. I. c. I. S. I. §. 14. 15. 16. 17. 18. 19.

***) Moſes Mendelsſohn im I. Th. der phil. Schr. S. 104. I. Th. S. 12.

deutlicher zu entwickeln †). Unabhängig, wie es scheint, von der Leibnizisch-Wolfischen Philosophie, setzte der Vater Andre den Grundsatz der Einheit fest, und wendete ihn auf das Schöne, das Schöne in den Sitten, in den Werken der Litteratur und der Tonkunst an *).

Bey Prüfung der Erklärung des Schönen, von welcher die Rede ist, müssen wir nothwendig von einer Kritik des Begriffes Vollkommenheit ausgehen, auf den sie sich gründet. Consensus in varietate, Uebereinstimmung eines Mannichfaltigen zu einer Einheit ist nach der Wolfischen Schule im allgemeinen Vollkommenheit. Die Einheit ist hier nicht etwa bloß Zweck, sondern überhaupt Begrif. Wenn ein Gegenstand, (iederzeit etwas Mannichfaltiges;) alles, ohne Einschränkung ist, was er seinem Begriffe nach seyn soll, so ist er vollkommen **). Dieser Erklärung sind alle Dinge,

†) Allgemeine Theorie der schönen Künste, 4. Th. Schön.

*) in dem schon angeführten essai sur le beau.

**) Bilfinger Dilucid. philos. de deo a. h. m. etc. p. 129. Consensum interpretor illam plurium relationem inter sese, et ad communem aliquem scopum, vi

auch die freyen Handlungen untergeordnet. Die Begriffe der Gegenstände des Erkennens

cuius omnia ad illum obtinendum aut conseruandum conducunt. Memineris, scopum hic non supponi pro caussa finali, quae per illa plura consentientia demum ab aliquo efficienti principio obtinenda sit: sed generalissime, pro principiato omni, pro omni illo, quod ex concursu plurium resultat. Consensus igitur ille generaliter consistit in ea relatione plurium, vi cuius ad commune aliquod praestandum aut exhibendum concurrunt. Deficiunt fere verba generalitati illi conformia. Dixissem commune ἀποτέλεσμα, nisi illud *effectum* denotaret *a caussis efficientibus producendum*; quae *non in omni perfectionis specie* intercurrunt. Dico igitur generaliter ad *commune aliquod.* — Criterium vero eius consensus est, si relatio plurium ad idem commune resultans, potest formula, propositione aut canone generali ita exprimi, vt per illum intelligatur, sequi vel obtineri hoc commune ex illis pluribus coniunctis. Quousque enim id obtinet, eousque consensus est, et perfectio respectu illius resultantis, formula isthac expressi.

beziehen sich auf Wirklichkeit und Vernunft, die Begriffe freyer Handlungen vernünftiger Wesen auf das Sittengesetz. Ich halte diese Definition für etwas Vollendetes und Unwandelbares. Allein wenn wir sie nun auf die Empfindungen des Vergnügens anwenden, so folgt deßhalb noch nicht, daß alles Vergnügen sich auf Vollkommenheit gründet. Es kann dieses mehr als einen Sinn haben. Nämlich alles Vergnügen entsteht entweder durch Eindrücke und Vorstellungen von äußern Dingen, oder, unabhängig von dergleichen, durch innere Zustände unsers Wesens. Ferner, bey verschiedenen dieser Gegenstände und Zustände sind wir uns bewußt, Vollkommenheit, außer uns, oder in uns erkannt zu haben, bey vielen andern hingegen erinnern wir uns auch nicht der leisesten Ahndung von Vollkommenheit. Diese verschiedenen Fälle machen folgende Fragen nöthig: 1) Gesetzt, daß wirklich alles Vergnügen sich auf Vollkommenheit gründet, beziehen sich, das durch gewisse Eigenschaften äußerer Dinge, und das durch gewisse Eigenschaften und Zustände unserer eigenen Natur verursachte Vergnügen auf Vollkommenheit in einem und demselben Sinne? Diese Frage muß noth-

wendig mit Ja beantwortet werden; denn es giebt überhaupt und im Allgemeinen nur einen Begrif von Vollkommenheit, der auf äußere Dinge und innere Seelenzustände mit gleichem Rechte angewendet wird. Wenn also Wolf sagt *): Voluptas eſt intuitus ſeu cognitio iutuitiua perfectionis, ſiue verae ſiue apparentis; so bezieht sich, nach seinem Systeme, diese Erklärung auf alle Vollkommenheit überhaupt, also nicht nur auf die des Gegenstandes, sondern eben sowohl auf die des Zustandes **). Denn der Zustand befindet sich ja in

*) Pſychol. Empir. §. 511.

**) Ich kann deßhalb meinem verehrungswürdigen Lehrer, dem Hrn. D. Platner, nicht beystimmen, wenn er im 2. Th. seiner Aphorismen im §. 54. sagt: Wenn die in der Wolfischen und Baumgartenschen Erklärung des Vergnügens nahmhaft gemachte, undeutlich oder sinnlich erkannte Vollkommenheit seyn soll eine Vollkommenheit nicht des Zustandes, sondern der Sache, so ist diese Erklärung nicht ganz richtig. — Sie ist, meines Bedünkens, immer richtiger, als iene, nach welcher alles Vergnügen sich auf Bewußtseyn einer gegenwärtigen Vollkom-

dem Gegenstande, Seele, der durch den innern Sinn erkannt wird. Allein daraus folgt nun gar nicht, daß man bey der speciel-

menheit seiner eigenen Natur gründet. Denn diese paßt im Grunde auf das Vergnügen nicht, welches durch gewisse an den äußern Dingen befindliche Eigenschaften erregt wird, sondern bloß auf das, welches sich aus unsrer eigenen Natur entwickelt. Die Wolfische Meynung hingegen bezieht sich auf beyde Arten, und befaßt also gewissermaßen die Platnerische schon unter sich. Wollte man aber einwenden, daß beyde Arten des Vergnügens zusammenflössen, indem ia iede erkannte Vollkommenheit einer Sache, als Aktus eines erkennenden Wesens mit Bewußtseyn gegenwärtiger Vollkommenheit des eigenen Zustandes verbunden seyn müsse; so möchte dieses schwerlich befriedigen, und mit dem Ausspruche des allgemeinen Bewußtseyns zu vereinbaren seyn. Freylich kann man iede Gewahrnehmung der Vollkommenheit eines äußern Gegenstandes auch als einen Zustand der Vollkommenheit des gewahrnehmenden Wesens betrachten; allein wenn es darauf ankommt, die Ursachen des Vergnügens genau zu bestimmen, so muß man allezeit in solchen

len Behandlung der äußern und innern Ursachen des Vergnügens beydes zusammenschmelzen müsse. Vielmehr muß man bey ieder Art

Fällen unterscheiden, was der äußre Gegenstand auf die Seele wirkte, und was die Seele aus sich wirkte, was ihr gegeben ward, und was sie aus ihren Mitteln gab. Mit Recht wundert sich übrigens der Herr Doktor darüber, daß Wolf sich bey seiner Erklärung des Vergnügens auf den Cartes berufen konnte. (Moralphil. §. 54.) Notionem hanc voluptatis, sagt nämlich Wolf, nachdem er seinen Begrif vom Vergnügen aufgestellt hat, Psychol. Empir. §. 511. distinctam debemus Cartesio, quemadmodum iam monuimus in Hor. subseciv. a. 1729. Trim. Aest. n. 1. 2. Diserte enim in epistola ad Elisabetham Principem Palatinam: Tota nostra voluptas, inquit, posita est tantum in perfectionis alicuius nostrae conscientia, ac praeterea monet in aestimanda perfectione homines saepius confundere quod apparet cum eo, quod est. Indessen scheint mir das wirklich Räthselhafte dieser Berufung auf Cartes dadurch gelößt werden zu können, daß Wolf die intuitive, bewußte Erkentniß der Vollkommenheit als Ursache

des Vergnügens sorgfältig untersuchen, ob der Stoff zum Begriff der Vollkommenheit von außen gegeben ward, oder, ob die Seele ihn

alles Vergnügens annahm, nach ihm also der Grund desselben, nämlich das Urtheil über die Vollkommenheit, eines äußern Gegenstandes, oder unsrer selbst, allezeit in uns, als Aktus unsers Geistes ist. Folgende Stellen haben mich darauf aufmerksam gemacht. Gleich nach denen eben angeführten Worten fährt er fort: Quoniam quid *intuitiue* cognoscimus, quatenus *ideae* eius, quam habemus nobis *conscii* sumus; apparet Cartesium voluptatem deducere a cognitione *intuitiua* perfectionis. Nimirum, qui voluptatem ex re percipit, perfectionem eius sibi *repraesentat*, quodque hoc faciat, sibi *conscius est*. Dum vero idem monet, homines in aestimanda perfectione saepius confundere, quod apparet, cum eo, quod est; haud obscure innuit, voluptatem non minus percipi ex perfectione apparente, quam ex vera, seu hic perinde esse, siue *iudicium* eius, qui rem perfectam esse iudicat, verum sit, siue falsum. Noch einleuchtender scheint mir folgende Stelle: §. 516. p. 395. Cartesius diserte profitetur, quamlibet

aus sich selbst nahm, und wenn von beyden Seiten ein Beytrag zu dem Ganzen des Vergnügens geschah, genau unterscheide, was dem Obiekte, und was dem Subiekte zugehört. 2) Ist Vollkommenheit allezeit nothwendige Ursache des Vergnügens? d. h. bewirkt Vollkommenheit an den Dingen, bey denen, welche sich diese vorstellen, Vergnügen, auch wenn sie sich die Vollkommenheit derselben nicht vorstellen? Und ist es derselbe Fall bey unsern innern Zuständen, liegt hier iedem Vergnügen eigene

voluptatem ex magnitudine perfectionis eam producentis metiendam esse; homines tamen saepius confundere quod apparet cum eo, quod est. Voluptas enim non oritur, quod rei, quam percipimus, insit perfectio, et quod hanc quoque percipiamus, sed quod eius tanquam inexistentis nobis conscii simus, adeoque eam inesse iudicemus, sit ita, quod actus iudicandi non distincte appareat, perceptionibus animae euolutis demum detegendus. Quoniam igitur *voluptas ab actu iudicantis pendet*; actus res diiudicandi veritatem non semper attingit; illi quoque locus esse debet, siue verum sit iudicium, siue falsum.

Vollkommenheit zum Grunde, auch wenn sie nicht erkannt wird? Unmöglich wäre es nicht, das gestehe ich; allein daß es sich wirklich so verhalte, davon belehret mich weder Vernunft noch Erfahrung. Im Begriffe Vollkommenheit an sich liegt nichts von Vergnügen, wenn ich ihn nämlich ohne Beziehung auf Erkenntniß eines vernünftigen Wesens betrachte. Die Erfahrung sagt mir eben so wenig, daß alle Dinge, in wie fern sie Vollkommenheit besitzen, Vergnügen verursachen, vielmehr bestätigt sie oft genug das Gegentheil. Gesetzt nun aber auch, Vollkommenheit bewirkte nothwendig, auch ohne als solche erkannt zu werden, unmittelbar Vergnügen, so wäre damit doch kein allgemeines Vernunftprincip aufgefunden. Denn alles Vergnügen, welches sich nicht auf Einsicht von Vollkommenheit gründete, wäre doch nur Folge von Mechanismus, und seine Ursache läge außer der Vernunft. 3) Ist Einsicht von Vollkommenheit einem vernünftigen Wesen nothwendig angenehm? Unstreitig. Denn die Vernunft müßte sich selbst entgegenwirken, wenn sie nicht außer sich Einheit zu finden, und in sich Einheit zu bilden bestrebt wäre, und so bald sie

da ist, so muß ihr iede Vollkommenheit nothwendig Vergnügen verursachen. Hier wäre also nun wirklich eine Klasse des Vergnügens aus einem Vernunftprincip entwickelt. Nun fragt es sich: 4) Sollte der Weltweise nicht berechtigt seyn, bey allem Vergnügen, welches von keiner bewußten Erkenntniß von Vollkommenheit erregt ward, wenigstens bewußtlose Vorstellung derselben, als Grund, anzunehmen? Daß eine nicht ganz verdeutlichte Vorstellung, daß Ahndung von Vollkommenheit Vergnügen bewirken könne, lehrt die Erfahrung. Allein Vernunfteinsicht, ohne alles Bewußtseyn, ist mir gar nicht gedenkbar; noch weniger also ein Vergnügen, welches durch eine solche verursacht wäre. Man überlege nur, was Einsicht von Vollkommenmenheit für eine Operation der Vernunft ist, überlege, daß sie sich, ihrem Begriffe nach, allezeit auf einen Schluß gründet, dessen einzelne Theile wenigstens klar vorgestellt werden müssen, daß die Vernunft hierbey schlechterdings nicht anders als selbstthätig gedacht werden kann; und ich sehe nicht ein, was man sich dann noch für einen Begriff von geschlossener, und doch ganz bewußtloser Einsicht der Voll-

kommenheit machen kann. Wenn wir aber auch setzten, was der Unmöglichkeit wegen gar nicht zu setzen ist, daß es nämlich bewußtlose Einsicht von Vollkommenheit gäbe, so wäre doch das dadurch bewirkte Vergnügen *ganz* leidentlich, mechanisch, nicht selbstgewirkt.

Doch es ist Zeit, zu der von diesem Begriffe der Vollkommenheit abgeleiteten Erklärung der Schönheit überzugehen. Ihr zufolge nämlich, soll Schönheit, sinnliche Gewahrnehmung der Vollkommenheit, der Einheit im Mannigfaltigen seyn. Wir haben hierbey folgende Fragen zu beantworten: 1) Kann Vollkommenheit sinnlich erkannt werden? 2) Findet sich bey allem Schönen Gewahrnehmung von Vollkommenheit? 3) Kann man alle Gefühle, die das Schöne erregt, aus Gewahrnehmung von Vollkommenheit ableiten?

Was die erste Frage betrift, ob nämlich Vollkommenheit sinnlich erkannt werden könne, so müssen wir, um dieselbe mit Sicherheit zu beantworten, den in dem Begriff Vollkommenheit liegenden Begriff der Einheit, und den Be-

griff: sinnlich, in ihre mehrern möglichen Bedeutungen zerlegen. Die Einheit kann sich beziehen entweder bloß auf das Ganze, welches ein vorgestellter Gegenstand ausmacht, oder auf den Begriff, unter welchem er gedacht wird, oder auf den Zweck, wegen welches er da ist, und die Vollkommenheit kann diesemnach theils darin bestehn, daß alle Theile des Gegenstandes harmonisch bewirken, ihn als ein Ganzes darzustellen, theils darin, daß er dem Begriffe völlig entspricht, unter welchem er gedacht wird, theils endlich, daß er durch die Zusammenstimmung seiner Theile den Zweck erreicht, wegen welches er da ist. Der Begriff: sinnlich kann entweder anzeigen: durch die Sinnen, oder an einem durch die Sinnen gegebenen Gegenstande, oder, verworren, undeutlich. Kann nun Vollkommenheit, in welchem besondern Sinne wir sie auch nehmen, durch die Sinnen erkannt werden? Ich glaube nicht; dieß ist allezeit Sache des Verstandes und der Vernunft. Soll es aber heißen: an einem durch die Sinne gegebenen Gegenstande Vollkommenheit erkennen; so hat die Sache ihre Richtigkeit, der Gegenstand wird dann aller-

dings durch Sinne vorgestellt, aber die Vollkommenheit desselben durch Verstand und Vernunft. Was die dritte Bedeutung des Begriffes: sinnlich betrifft, so ist nicht sowohl die Frage, ob Vollkommenheit undeutlich erkannt werden könne; dieß lehrt die Erfahrung; als vielmehr, ob die Undeutlichkeit der Erkenntniß nothwendig sey, um Schönheit fühlen zu lassen. Mendelssohn sagt: es vertrage sich mit dem Gefühle der Schönheit weder ein völlig deutlicher noch ein völlig dunkler Begriff *).

*) Die Bemerkungen des scharfsinnigen Moses in seinen Briefen über die Empfindungen, im 1. Th. der philos. Schr. scheinen mir einer großen Einschränkung zu bedürfen. 1) Alles, was er sagt, bezieht sich allein auf den ersten, augenblicklichen Genuß einer Schönheit. 2) Dann unterscheidet er nicht genug α) diejenigen Schönheiten, die keiner Verdeutlichung fähig sind, und die β) welche sogar Verdeutlichung erfordern, um vollkommen genossen zu werden. Was den ersten Punkt betrift, so ist beym ersten Eindrucke freylich die Vorstellung des Schönen undeutlich. Allein dieß ist bey jedem andern Gegenstande derselbe Fall. Nun fragt es sich nur: ob

Das letzte gebe ich bey meinen Grundsätzen über Bewußtheit und Bewußtlosigkeit sehr gern zu; aber das erste bedarf, dünkt mir, einiger

das Gefühl erstickt wird, sobald man bey längerer Betrachtung die Züge des schönen Gegenstandes sich deutlich vorzustellen versucht? und diese Frage führt auf eine andre: ob nämlich iede Schönheit der Verdeutlichung fähig ist? Nach der von mir aufgestellten genauen Bestimmung der verschiedenen Arten des Schönen ist es, glaube ich, einleuchtend genug, daß verschiedene Schönheiten der Verdeutlichung gar nicht fähig sind, nämlich alle die, deren Reitz sich auf unmittelbare Einwirkung auf unsre Organen, oder auf zufällige Associationen gründet. Die der letztern Art erscheinen durch Zergliederung in ihrer ganzen Nichtigkeit, und man kann gar nicht sagen, daß Schönheit an ihnen zergliedert worden, weil im Grunde keine wahre bey ihnen Statt findet. Bey unmittelbaren Schönheiten aber besteht eben der Grund ihrer Wirksamkeit im Unmittelbaren. Gesetzt nun auch, man könnte wirklich ihre Ursachen in einer deutlichen Zergliederung darlegen, so wäre doch das eigentliche Schöne an ihnen dann zerstöret. Allein insgemein

Einschränkung. Wenn nämlich auch in den meisten Fällen bey gewissen schönen Gegenständen die Erkenntniß der Vollkommenheit undeut-

betrügt man sich bey vermeynter Zergliederung solcher Schönheiten. So nennt beym Moses, Euphranor (Philos. Schr. 1. Th. S. 4.) die Schönheit eines Gesichts entwickeln, sich anstatt feuriger Augen die Beschaffenheit der Säfte im Auge, anstatt reizender Mienen die leichte Bewegung der Gesichtsmuskeln gedenken. Allein dieß heißt die Schönheit des Gesichtes zerstören, nicht entwickeln. Wer da weiß, daß die Schönheit des menschlichen Angesichtes zwar zum Theil wegen bewußter Ursachen, zum Theil aber auch bloß unmittelbar reizt, daß viele Züge derselben eben durch Einfachheit und Totalität des Eindrucks von der Oberfläche Wohlgefallen erregen, der wird es nicht unternehmen, die ganze Schönheit desselben verdeutlichen zu wollen, am allerwenigsten wird er aber anatomische Zerfleischung eines Gesichts für Entwickelung der Schönheit halten. Dieß wäre nicht viel anders, als wenn ich einer bilderreichen Ode ihre Bilder nähme, und nun vorgäbe, ich habe die Schönheit davon entwickelt. Allein viele Schönheiten sind

lich ist; so kann ich doch auch bey der deutlichsten Erkenntniß Schönheit empfinden.

Die zweyte Frage war: ob sinnlich erkannte Vollkommenheit sich überhaupt bey ieder Schönheit finde? Hier kann nichts entscheiden, als Erfahrung, und diese sagt uns, daß viele Gegenstände allgemein für *schön* gehalten werden, ohne daß wir uns bewußt sind, Vollkommenheit an ihnen erkannt zu haben. Was für Vollkommenheit mögen wir wohl an einzelnen Farben auch nur verworren entdecken? An

der Verdeutlichung fähig; und sollte wohl hier durch Verdeutlichung das Gefühl unterdrückt werden? Ich glaube nicht. Mag es seyn, daß es aufhört so stark und überwältigend zu seyn, wie bey der Ueberraschung der ersten, allezeit nothwendig undeutlichen Vorstellung; so ist es doch darum eben so wenig ganz aufgehoben, als es an Werthe verlohren hat. Glaubt man, daß Hogarth nichts gefühlt hat, wenn er gewisse sichtbare Schönheiten deutlich dachte? Oder daß der Dramaturg, Lessing, bey einem vollkommenen Schauspiele nichts empfand?

wie vielen Landschaften mögen wir wohl iene Einheit erkennen, welche in der Mannigfaltigkeit die Vollkommenheit bestimmen soll? Bewußtlose Erkenntniß der Vollkommenheit ist gar kein Gedanke.

Die dritte Frage war iene, ob bey denen schönen Gegenständen, wo wir wirklich Vollkommenheit entdecken, man alle Gefühle, welche die Schönheit erregt, aus dem Begriffe der Vollkommenheit erklären könne? Auch diese Frage müssen wir mit Nein beantworten.

Einsicht von Vollkommenheit erschöpft nimmermehr alle Wirkungen von Schönheit, weder der Natur noch der Kunst. Man versuche es doch zu zeigen, wie alles Vergnügen, das man bey einer schönen Gestalt empfindet, aus Einsicht von Vollkommenheit entstehe? Man versuche eben dasselbe bey Gedichten, von welcher Art sie auch seyen! Gesetzt auch, man fände die Hauptursache in der Einsicht von Vollkommenheit des Ganzen, so erregen doch auch außer Verbindung mit diesen betrachtet, gewisse einzelne Züge für sich Vergnügen, und werden mit Recht selbst dann noch, wenn sie aus dem Zusammenhange gerissen sind, schön genannt.

So kann man also wohl nicht sagen, daß alle Empfindungen des Schönen sich auf das Vernunftprincip der Einheit in der Mannigfaltigkeit gründen.

Hr. Prof. Moritz hat versucht, einen neuen gemeinschaftlichen Begriff für alles Schöne zu geben, dessen Prüfung hier um so weniger am unrechten Orte steht, da in keinem neuen Werke, so viel ich weiß, genauere Rücksicht darauf genommen worden. Es ist der Begriff des in sich Vollendeten. *)

„Bey dem bloß Nützlichen, sagt Herr M. „finde ich nicht sowohl an dem Gegenstande „selbst, als vielmehr an der Vorstellung von der „Bequemlichkeit, oder Behaglichkeit, die mir, „oder einem andern durch den Gebrauch dessel-

*) Ich beziehe mich auf einen Aufsatz desselben, in der Berlinischen Monatsschrift, vom J. 1785. Monat März. Mit diesem hängt zusammen seine kleine Schrift: Ueber bildende Nachahmung des Schönen. Braunschweig 1788.

„ben zuwachsen wird, Vergnügen. Ich mache „mich gleichsam zum Mittelpunkte, worauf ich „alle Theile des Gegenstandes beziehe, d. h. „ich betrachte denselben bloß als Mittel, wo- „von ich selbst, in so fern meine Vollkommen- „heit dadurch befördert wird, der Zweck bin. „Der vollkommene Gegenstand ist also nichts „Ganzes oder Vollendetes, sondern wird es „erst, indem er in mir seinen Zweck erreicht, „oder in mir vollendet wird. Bey der Be- „trachtung des Schönen aber wälze ich den „Zweck aus mir in den Gegenstand selbst zu- „rück, ich betrachte ihn, als etwas, nicht in „mir, sondern in sich selbst Vollendetes, das „also in sich ein Ganzes ausmacht, und mir „um seiner selbst willen Vergnügen gewährt; „indem ich dem Gegenstande nicht sowohl eine „Beziehung auf mich; als mir vielmehr eine „Beziehung auf ihn gebe. — Das Nützliche „hat seinen Zweck nicht in sich, sondern außer „sich in etwas anderm, dessen Vollkommenheit „dadurch vermehrt werden soll. Wer also et- „was Nützliches hervorbringen will, muß die- „sen äußern Zweck beständig vor Augen haben. „Wenn das Werk nur seinen äußern Zweck er- „reicht, so mag es übrigens in sich beschaffen

„seyn, wie es wolle, dieß kommt, wiefern es „bloß nützlich ist, gar nicht in Betracht. Das „Schöne hingegen hat seinen Zweck nicht außer „sich, und ist nicht wegen der Vollkommenheit „von etwas andern, sondern wegen seiner eig„nen innern Vollkommenheit da. Man be„trachtet es nicht, wiefern man es brauchen „kann, sondern man braucht es nur, in sofern „man es betrachten kann. Wir können sehr „gut ohne die Betrachtung schöner Kunstwerke „bestehen, diese aber können, als solche, nicht „wohl ohne unsere Betrachtung bestehen. Je „mehr wir sie also entbehren können, desto „mehr betrachten wir sie um ihrer selbst willen, „um ihnen durch unsre Betrachtung gleichsam „erst ihr wahres volles Daseyn zu geben."

Vorlängst hat man das physischnützliche mit dem Schönen zusammengestellt, um durch Vergleichung den letzten Begriff schärfer zu fassen, und daraus auch eine Gränzbestimmung der mechanischen und schönen Künste hergeleitet, welche ohnehin selbst dem stumpfesten Beobachter in die Augen springen muß. Herr Moritz läßt uns ungewiß, ob er unter dem Nützlichen bloß das Physischnützliche,

oder überhaupt alles verstehe, wodurch irgend ein Trieb, er beziehe sich auf animalische, oder intellektuelle oder moralische Vollkommenheit, befriedigt werden kann. Nimmt er es im ersten Sinne, so hat er etwas sehr altes, und sehr flaches gesagt. Allein es scheint nicht so; denn er sagt ia: ich betrachte den nützlichen Gegenstand bloß als Mittel, wovon ich selbst, in so fern meine Vollkommenheit dadurch befördert wird, der Zweck bin; er nimmt also das Nützliche für Vortheil im Allgemeinen. Nun ist der nützliche Gegenstand, an und für sich, in wie fern er nicht in Beziehung auf den, welchem er nützen soll, und den Zweck, welchen er für diesen erreichen helfen soll, betrachtet wird, nichts Ganzes, nichts Vollendetes, oder vielmehr, der Begriff des Nützlichen verschwindet ganz, er wird nicht als das vorgestellt, was er seiner Bestimmung nach ist. Geschieht aber dieses, wird der Gegenstand in Beziehung auf den Zweck, welchen er erreichen oder vermitteln soll, gedacht, so ist er allerdings ein Ganzes, etwas Vollendetes. Denn ob gerade ietzt, indem ich mir ihn vorstelle, Gebrauch von ihm gemacht wird, oder nicht, das ist gleichgültig; wenn nur alles auf das vollkommenste in ihm

enthalten ist, wodurch er das Seinige leisten kann, wenn ich, oder andre, uns seiner zweckmäßig bedienen. Nun aber ist es bey dem Schönen ganz derselbe Fall. An den Dingen selbst, ohne Beziehung auf vorstellende und empfindende Wesen, ist nichts schön. In diesem Worte liegt schon ursprünglich Einfluß eines Gegenstandes auf Vergnügen, ich kann also keinen Gegenstand als schön denken, ohne mir zugleich ein Wesen vorzustellen, welches ihn empfinde, und wenn ich von Schönheit der Dinge an sich rede, so täusche ich mich in iedem Falle selbst, und leite eine ganze Reihe cirkelförmiger Erklärungen ein. Dieß gilt von den Schönheiten der Natur, und, noch weit einleuchtender, von denen der Kunst. Wir nennen ein Gesicht schön, wenn wir vollkommene Harmonie der einzelnen Theile gegen einander, durchschimmernde sittliche Güte, verbunden mit Feinheit des Geistes, und eine lachende Frische der Farbe finden. Stellet nun dieses Gesicht vor Wesen, die sich der Harmonie gar nicht erfreuen, keinen Sinn für Moralität haben, und, gleichgültig für Seyn und Nichtseyn, Vergänglichkeit und Unsterblichkeit, in der blühenden Oberfläche eines lebenden Wesens nicht Fülle

des Daseyns und Unsterblichkeit ahnden; was für ein Ganzes, in sich Vollendetes wird dann wohl die Schönheit dieses Gesichts seyn? Es wird in sich zureichenden Grund enthalten, Empfindung und Liebe in Wesen zu erregen, welche die Fähigkeit besitzen, seine Züge zu fassen und zu verstehen, wenn aber kein solches Wesen da ist, so ist es mit ihm derselbe Fall, wie mit einem nützlichen Gegenstande, dessen sich niemand zweckmäßig bedienet. Es wirkt außer sich nicht, was es wirken soll. — Oder, ein noch passenderes Beyspiel, leget die schönste Sonate eines Haydn oder Mozart vor euch, und betrachtet sie, wenn es möglich ist, ohne Beziehung auf eure oder Anderer Empfindsamkeit, ohne Rücksicht auf irgend ein Wesen, welches die Nachahmung der Gefühle, Harmonie und Rythmus in den Tonreihen interessirt, was für eine Schönheit bleibt euch daran zu denken übrig? Was für eine Vollkommenheit, da kein Zweck mehr da ist? — Mit einem Worte, so wie ich einen Gegenstand nicht als nützlich erkennen kann, ohne ihn auf mich, oder ein andres Subiekt zu beziehn, dessen Vollkommenheit er befördern könnte; so kann ich auch keinen als schön denken, ohne

ihn auf mich, oder irgend ein Wesen zu beziehn, dessen Empfindsamkeit er angenehm rühre. Wie schief ist es also gesagt: „das Schöne hat seinen Zweck nicht außer sich, und ist nicht wegen der Vollkommenheit von etwas andern, sondern wegen seiner eignen innern Vollkommenheit da." Was der Urheber der Welt bey Bildung der Naturschönheiten für einen Zweck hatte, das wird Herr Moritz als Metaphysiker sich nicht anmaßen, zu wissen; aber als Mensch, sollte ich denken, könnte er eben so wenig als ein andrer, dem Glauben widerstehen, daß die wirksame Beziehung gewisser Gestalten und Tonreihen auf unser Empfindungsvermögen nicht ohne zureichenden Grund, nicht ohne Absicht, veranstaltet sey. Was aber die Schönheiten der Kunst betrifft, so hat iedes Kunstwerk offenbar seinen Zweck außer sich, in einem Wesen, auf welches dadurch gewirkt werden soll; es sey nun dieses der Künstler selbst, (in wie fern er bloß für sich darstellt;) oder andre Menschen außer ihm. Sehr richtig sagt daher eben dieser Weltweise: wir können sehr gut, ohne die Betrachtung schöner Kunstwerke, beste-

hen, diese aber können, als solche, nicht wohl ohne unsre Betrachtung bestehn; d. h. ihre Schönheit ist gar kein gedenkbarer Begriff, wenn wir sie nicht auf unsre Empfindsamkeit beziehn.

Gesetzt nun aber, die ganze Opposition der Begriffe nützlich und schön bey Herrn Moritz wäre richtig, was wüßten wir denn nun von dem eigentlichen Wesen des Schönen? Nichts, als: 1) was uns Vergnügen macht, ohne zu nützen, ist schön. So drückt er sich selbst aus. Allein iederman sieht, daß dieß äußerst vag ist. Wie viel Gegenstände machen uns, ohne nützlich zu seyn, Vergnügen, und können dennoch nichts weniger als schön genannt werden! 2) Ein schöner Gegenstand, als etwas in sich Vollendetes, und Vollkommenes, muß ein Ganzes ausmachen. Dieser Satz braucht nun, um als wahr erkannt zu werden, neue Beweise; denn die Gründe, aus denen ihn Herr Moritz ableitet, sind, wie ich hinlänglich gezeigt zu haben glaube, nicht die bewährtesten.

Ueber die Anwendung, welche Hr. M. von diesem Begriffe auf das Wesen der schönen

Künste macht, werde ich, besonders in Rücksicht auf seine bereits angeführte neueste Schrift, **über bildende Nachahmung des Schönen**, mich ausführlich zu erklären, in der Folge Veranlassung finden.

Fünfte Betrachtung.

Die Frage über das Wesen der schönen Künste ist sehr verschieden beantwortet worden. Einige haben Erregung von Vergnügen, andre Verschönerung der Wirklichkeit, andre Nachahmung der schönen Natur, andre Nachahmung überhaupt, andre Erfindung und Dichtung, andre vollkommene sinnliche Erkenntniß, andre Vollendung in sich sebst, und andre wieder etwas andres dafür ausgegeben. Die Bestimmung würde nicht so mannigfaltig ausgefallen seyn, hätte man vor allen Dingen gefragt, was es heiße: das Wesen der schönen Künste bestimmen.

Der Ausdruck schöne Künste bezeichnet einen allgemeinen Geschlechtsbegrif für gewisse Gattungen und Arten menschlicher Werke, von denen angenommen wird, daß sie etwas Gemeinschaftliches an sich haben.

Alle menschliche Werke setzen einen Zweck voraus, dieser gründet sich auf ein (nothwendiges oder zufälliges, natürliches oder erkünsteltes) Bedürfniß, und bestimmt ein Mittel, wodurch dieses gehoben, er also erreicht werde. Das Wesen der schönen Künste bestimmen, kann demnach nichts anders heißen, als: angeben, welches der letzte höchste Zweck ieder Kunstdarstellung sey, auf welches Bedürfniß er sich gründe, und von was für Art die Mittel seyn müssen, durch welche derselbe realisirt werden könne. Inwiefern nun der Ausdruck: schöne Künste, alle besondre Arten und Unterarten ihrer Werke in sich befaßt, so muß natürlich der Begrif des Wesens der schönen Künste im Allgemeinen, sich keinesweges bloß auf eine einzelne Kunst, oder eine zufällige Funktion mehrerer, oder auf einen speciellen nicht allezeit anzutreffenden Zweck beziehen, sondern auf alle in Rücksicht auf ihren höchsten Zweck gleich anwendbar seyn. So wollen wir versuchen, das Wesen der schönen Künste a priori zu bestimmen. Vorher noch eine Bemerkung, welche nöthig

ist, um meinen Begrif nicht zu allgemein, zu flach zu finden!

Wenn ich das Wesen der schönen Künste bestimme, so will ich damit noch nicht *ihre* höchste Vollkommenheit angeben. Diese darf in den ersten Begrif nicht hineingelegt werden. Dann erst, wenn es ausgemacht ist, was die Werke derselben ihrer wesentlichen Bestimmung nach sind, kann ich die Frage aufwerfen, wie sie am vollkommensten gebildet werden, welches die höchste Schönheit in ihnen sey. Deßhalb führt eben der Ausdruck: schöne Künste, bey der Bestimmung vom Begriffe ihres Wesens so leicht irre, weil in ihm schon die höchste Vollendung mit enthalten ist, von welcher doch bey der Frage vom Wesen der Künste noch gar nicht die Rede seyn kann *). Hier kommt

*) So, wenn ich fragte, worinn das Wesen der Kunst, optische Maschinen zu verfertigen, bestehe, würde ich gar noch nicht durch diesen Begrif erfahren wollen, ob Herschelische Teleskope möglich seyen, oder, was der letzte Vollendungspunkt der Kunst sey, sondern über-

es bloß darauf an, einen festen Grund ihres Daseyn zu bestimmen, und einen von diesem aus gebildeten Begrif ihrer Bestimmung aufzustellen. Folgende Sätze sind hinreichend, darauf hinzuleiten.

Alle menschliche Werke müssen, wenn sie, als solche, ein bestimmtes Wesen haben sollen, auf einen Zweck zielen.

Der bestimmte Zweck jedes solchen menschlichen Werkes setzt ein daseyendes Bedürfniß voraus, sey es nun ein nothwendiges oder zufälliges, ein allgemeines bey allen Menschen eintretendes, oder ein besonderes, nur einzelnen Individuen eignes. Bedürfniß und Zweck allein bestimmen das Mittel, welches zur Ausführung gewählt werden soll.

haupt, was der Zweck derselben sey, auf welches Bedürfniß er sich gründe, und durch welche Mittel, auf welche Art, im Allgemeinen, dieser befriediget werden könne.

Der Mensch hat im Allgemeinen Bedürfnisse und Zwecke doppelter Art; die der einen beziehn sich auf seinen Körper, die Erhaltung möglichster Vollkommenheit und Dauer desselben, die der andern auf seinen Geist, freye Aeusserung, Ausbildung seiner Kräfte, Befriedigung seiner wesentlichen Triebe.

Diejenigen Zwecke und Bedürfnisse, die sich auf den Körper beziehn, erzeugen die mechanischen Künste, so daß durch die Werke von diesen, jene befriedigt werden.

Die Zwecke und Bedürfnisse für den Geist beziehn sich entweder auf die Erkenntnißkräfte, oder auf das Empfindungsvermögen. Als erkennendes Wesen besitzt der Mensch den nothwendigen Trieb seine Kenntnisse zu erweitern, und unter seinen Nebenmenschen zu verbreiten, als empfindendes, den Trieb, seine Empfindungen dar=

zustellen und mitzutheilen. Jener erzeugt die Werke der Wissenschaft, dieser die Werke der Künste. Jedes Werk der schönen Kunst ist also die Darstellung eines bestimmten Zustandes der Empfindsamkeit.

Diese Bestimmung, wird man einwerfen, sey äusserst vag; es möge wohl wahr seyn, daß iedes Werk der schönen Künste Darstellung eines bestimmten Zustandes der Empfindsamkeit sey, allein dieser allgemeine Satz befriedige so wenig, daß man vielmehr, wenn man bey ihm stehen bliebe, zahllose Werke und Produkte des menschlichen Geistes, die nichts weniger als Kunstwerke sind, unter die Klasse derselben aufnehmen müsse; so könne man, ihm zufolge, nicht umhin, z.B. iedes Geschrey des Gefühls durch Wörter oder Töne, für ein Werk der schönen Kunst zu halten. — Hierauf antworte ich: durch obige Sätze sollte weiter nichts geschehn, als ein bestimmtes Geschlecht angegeben werden, unter welches die Werke der schönen Künste gehören. Die richtige Angabe desselben ist aber keine Kleinigkeit, viel-

mehr die einzige mögliche Grundlage zu einem wahren Begriffe des Wesens, und der höchsten Vollendung desselben. Man schiebe nur des Versuchs wegen einen andern Begrif unter, setze zum Beyspiel, Erregung von Vergnügen, oder Verschönerung der Wirklichkeit, oder Nachahmung der Natur, als allgemeinen höchsten Zweck aller Kunstdarstellung, und man wird augenblicklich sehen, was für eine schiefe Richtung die ganze Untersuchung bekommt, wie schwer es wird, Grundsätze zur Bestimmung der Vollkommenheit von Werken der schönen Künste anzulegen, wie fast unmöglich, alle wahre Werke derselben unter einen Gesichtspunkt zu fassen, und manche scheinbar dazu gehörige, in der That aber bloß auf physisches Bedürfniß, oder Luxus gegründete, davon auszuschließen. Nach dem Geschlechtsbegriffe, unter welchen ich die sogenannten schönen Künste gefaßt habe, sind sie hinlänglich, eben sowohl von den Wissenschaften, als von den mechanischen Künsten, und denen des Luxus oder der zufälligen Ergötzung, unterschieden. Der Trieb, seine Empfindungen darzustellen, der gewissermaasen

in allen Menschenseelen liegt, ist die gemeinschaftliche Wurzel, aus welcher alle ihre Werke entsprießen; Befriedigung eines edlen Bedürfnisses des Geistes, ihr höchster gemeinschaftlicher Zweck.

Darstellung einer Empfindung setzt allezeit Unterhaltung derselben voraus, und kann bey einem natürlichen Menschen nicht ohne Einfluß auf den Mittheilungstrieb gedacht werden. Angenehme Empfindungen unterhalten wir entweder, um den Reitz des Angenehmen desto länger zu genießen, oder wegen der Vollkommenheit, die unser Geist an dem Gegenstande der Empfindung bemerkt. Unangenehme Empfindungen nähren wir freylich des Unangenehmen wegen nie, aber sehr oft, besonders in Fällen der Moralität, wegen der Wahrheit und Verbindlichkeit des Gegenstandes derselben. Allezeit aber suchen wir sie doch gegen angenehme zu vertauschen, oder wenigstens mit dergleichen zu vermischen. Die Darstellung der Empfindung ist entweder unwillkührlicher Ausbruch, mechanische Folge des innern Dranges, oder absichtliches Pro-

dukt eines gewissen geistigen Zeugungstriebes, und der Begier, der Empfindung in einem Denkmale Dauer zu geben. Mittheilung gründet sich auf den gewiß iedem natürlichen Menschen wesentlichen Trieb, andre sich, wie in Erkenntniß und Wahrheit, also auch im Empfinden ähnlich zu machen.

Ich will nun versuchen, aus diesem rohen Grundbegriffe die verschiedenen Künste abzuleiten.

Man kann sich im Allgemeinen die Darstellung eines bestimmten Zustandes der Empfindsamkeit auf eine dreyfache Art denken:

1) Kann ich bloß mein Gefühl oder Leidenschaft, ihre Natur, Gang, Mischungen, Abwechselungen und Gradazionen kopieren *)

*) Kopieren und Mahlen brauche ich hier als Synonimen, und verbinde damit den Begrif: einen Gegenstand nicht durch bloß willkührlich verabredete Zeichen oder empirische Merkmale für den Verstand andeuten, sondern ihn durch Zeichen vor die sinnliche Empfindung bringen,

wollen, ohne zugleich die Gegenstände, die sie etwa mögen erregt

welche eine reelle, in ihrem Wesen gegründete Gleichheit oder Aehnlichkeit mit ihm haben. Diesen Begrif befolgt auch Hr. Engel allezeit in seinen meisterhaften Werken: über die musikalische Mahlerey; und: über die Mimik. Vom Kopieren oder Mahlen der Gefühle unterscheide ich genau: 1) den Ausdruck durch Gebehrden, besonders durch Mienen, welcher, ohne dem Gefühle oder der Leidenschaft selbst in irgend etwas ähnlich zu seyn, seinen Grund allein in dem durch die Natur bestimmten Zusammenhange gewisser Empfindungen und Leidenschaften mit gewissen sichtbaren Theilen des Körpers hat, ich nenne ihn den empirischen. 2) die Andeutung davon durch Wörter, Beschreibung durch Bilder, Gleichnisse in den Werken der Dichter. 3) denjenigen Ausdruck durch Gebehrden, wodurch man bloß sein Verhältniß zu einem Gegenstande des Gefühls oder der Leidenschaft sinnlich ausdrückt. Beyspiele für alle drey Arten: 1) das Erblassen des Entsetzens. 2) Vergleichung der Schwermuth mit Nacht. 3) das körperliche Emporheben

haben, anzugeben, oder zu beschreiben.

2) kann ich bloß den Gegenstand, welcher auf meine Empfindsamkeit gewirkt hat, schildern wollen, ohne das Gefühl oder die Leidenschaft zu mahlen, welche dadurch erregt worden.

3) ich kann beyde Zwecke in einem Werke vereinigen wollen, so daß ich zugleich den Gegenstand schildre, und zugleich das Gefühl oder die Leidenschaft, entweder beschreibe, oder mahle, oder auch diese zugleich beschreibe und mahle. Und zwar

a) kann ich entweder vorzüglich auf Schilderung des Gegenstandes,

bey einem erhabnen Gedanken, das Wegwenden des Gesichts von einem gräßlichen Bilde.

b) oder vorzüglich auf Beschreibung und Mahlerey des Gefühles oder der Leidenschaft ausgehn.

Dieß wäre die allgemeinste Eintheilung, die sich für Darstellungen bestimmter Zustände der Empfindsamkeit denken läßt, eine Eintheilung, die nicht nur alle bis jetzt vorhandene Werke dieser Art, sondern überhaupt alle mögliche unter sich befaßt.

1) Das Angenehme und Unangenehme, Schmerz und Vergnügen, Bestreben und Verabscheuen, sind Zustände unsers Gemüths, welche an sich mit Vorstellungen, Urtheilen und Schlüssen nichts gemein haben. Es giebt Gefühle und Begierden, die schlechterdings von keiner Thätigkeit des Erkenntnißvermögens vermittelt werden, und wenn ein Gefühl des Angenehmen oder Unangenehmen, oder eine Leidenschaft durch eine solche bewirkt worden, so bleiben doch immer das Gefühl, oder die Leidenschaft, und die verursachenden Vorstellungen, zwey verschiedene Dinge, so daß ich die Vorstellungen weg=

denken kann, und nichtsdestoweniger das Gefühl, oder die Regungen der Begier noch übrig bleiben. Von diesem eigentlichen Gefühle, und leidenschaftlichem Zustande, rede ich nun, indem ich (n. 1.) Kopierungen des bloßen Gefühls der bloßen Leidenschaft erwähne.

Um das Gefühl oder eine Leidenschaft zu mahlen, muß ich ein Zeichen haben. Ehe wir aber bestimmen, wie ein solches Zeichen beschaffen seyn müsse, ist es vor allen Dingen nöthig, einige Bemerkungen über die Natur der Gefühle und Leidenschaften selbst voraus zu schicken:

1) Jedes Gefühl, iede Leidenschaft beginnt, dauert fort, und vollendet in der Zeit. Zeit ist also nothwendige Form aller Empfindungen des Schmerzes und des Vergnügens, aller Regungen der Begier und des Abscheues, und diese können in iener nach allen möglichen Graden der Geschwindigkeit und Langsamkeit vor sich gehen.

2) Empfindungen und Leidenschaften sind zahlloser Grade von Stärke und Schwäche,

Lieblichkeit und Rauheit, Sanftheit und Wildheit fähig; welche Grade theils durch den Inhalt des Gefühls (die Art des Angenehmen oder Unangenehmen) und den intensiven Charakter der Schläge der Leidenschaft, theils durch die Art des Zusammenhangs der einzelnen Theile, theils durch ihr Zeitmaas bestimmt werden.

3) Jede natürliche, nicht von gewaltsamen Einwirkungen abhängende Empfindung, oder Leidenschaft beharrt eine zeitlang in ihrer allgemeinen Beschaffenheit, und geht stufenweise in entgegengesetzte Zustände über. Man kann dieß füglich die Beharrlichkeit und Stetigkeit der Gefühle und Leidenschaften nennen; eine Gesetzmäßigkeit, die selbst bey ihren scheinbaren Sprüngen noch sichtbar bleibt.

4) Eine Empfindung oder Leidenschaft kann, ohne ihren allgemeinen Charakter zu verlieren, in verschiedene Arten und Grade des Angenehmen und Unangenehmen, des Bestrebens, oder Verabscheuens, übergehen, kann durch verschiedene Tempo's wechseln, und auf diese Art, unbeschadet ihrer Einheit,

einen hohen Grad von Mannichfaltigkeit haben.

Diesem allen zufolge, ergeben sich nun folgende Forderungen an ein Zeichen, wodurch Gefühl und Leidenschaft kopiert werden können soll:

1) Es muß an die Form der Zeit gebunden seyn, und sich allen ihren Gesetzen und Verhältnissen unterwerfen. Seine Modifikationen und möglichen Anwendungen müssen der Grade von Langsamkeit und Geschwindigkeit fähig seyn, die wir an dem Gange der zu unserm deutlichen Bewußtseyn gelangenden Empfindungen und Leidenschaften bemerken.

2) Es muß alle Grade von Stärke und Schwäche, Lieblichkeit und Rauheit, Sanftheit und Wildheit, annehmen können, deren Empfindungen und Leidenschaften fähig sind.

3) Es muß eben der Beharrlichkeit und Stetigkeit fähig seyn, welche sich an natürlichen Empfindungen und Leidenschaften findet.

4) Es muß, unbeschadet der Einheit, welcher es in seinen Werken durch Beharrlichkeit

und Stetigkeit fähig ist, mannigfaltig seyn können, wie die Empfindungen und Leidenschaften selbst.

Ein Zeichen, welches allen diesen Forderungen Genüge leistet, muß nothwendig Gefühle und Leidenschaften kopieren können, und seine Nachahmungen werden unfehlbar wirken, wenn sie durch den Sinn, für welchen sie bestimmt sind, in allen ihren Theilen, und nach allen Graden ihrer Dauer unterscheidend gefaßt werden können, welches eine Grundforderung ist. Diese Wirkung wird aber bloß kalte Bewunderung der Wahrheit der Nachahmung seyn; wenn nicht unser Geist ursprünglich so eingerichtet ist, daß auf das bewußte Vernehmen der Nachahmung durch den Sinn, unausbleiblich Versetzung in denselben Gefühl- oder Leidenschaft-Zustand folgt, welchen die Nachahmung darstellt.

Dieses alles trift nun von T ö n e n ganz vorzüglich ein; und zwar folgendermaasen:

1) Töne sind nothwendig an die Form der Zeit gebunden, und müssen sich allen ihren

Gesetzen und Verhältnissen unterwerfen; der Gang ihrer successiven Reihen kann eben die Grade der Langsamkeit und Geschwindigkeit annehmen, die wir an dem Gange unserer bewußten Empfindungen und Leidenschaften bemerken. Wenn also die Schwermuth einen langsam hinschleichenden Gang, Empfindungen des Erhabenen einen feierlich gemessenen, Empfindungen der Hofnung und Freude einen leichten, hüpfenden hat, so können Töne ihren Charakter hierinn vollkommen nachahmen.

2) Töne sind aller derer Grade von Stärke und Schwäche, Lieblichkeit und Rauheit, Sanftheit und Wildheit fähig, welche wir bey Empfindungen und Leidenschaften finden. Wenn also z. B. in einem Gefühle der Zärtlichkeit sich Theil an Theil schmiegt, und einer gleichsam in den andern schmilzt, so können Töne dieses kopiren. Wenn in einer stürmischen Leidenschaft hingegen die Seele gleichsam ruckweise affizirt wird, einzelne, gesonderte, gleichsam von einander gerissene Schläge sie durchkreuzen; so können Töne dieß ebenfalls treffend nachahmen. Und

zwar bewirkt alles dieses nicht bloß die Melodie und und ihre Ausführung, sondern auch die Harmonie. Gilt es die Darstellung eines vorzüglich starken Gefühls, was vermag da nicht Reichthum und Fülle der Harmonie? Soll das wilde blinde Ungestüm einer in sich selbst uneinigen Leidenschaft, oder eine sanfte in allen ihren Theilen friedlich und einstimmig hinwallende Empfindung kopirt werden, welche Kraft haben nicht im erste Falle Disharmonien, (welche freylich aufgelößt werden:) im letztern eine ungestörte Harmonie der Töne?

3) Töne sind der Beharrlichkeit und Stetigkeit fähig, welche sich bey natürlichen Empfindungen und Leidenschaften findet. Der Beharrlichkeit sind Töne fähig: 1) durch Einheit der Melodie, 2) durch Einheit der Tonleiter, in welcher ein Stück gesetzt ist, 3) durch Einheit im Takte und Rythmus, 4) durch Einheit im Zeitmaase, 5) auch unstreitig durch Einheit in der Manier des Vortrags; der Stetigkeit, 1) durch die Verwandschaft jedes melodischen Satzes mit andern, 2) durch die Verwandschaften der

Tonleitern, 3) die der Zeit selbst eigene Stetigkeit.

4) Töne können, unbeschadet der Einheit, welcher sie durch Beharrlichkeit und Stetigkeit fähig sind, mannigfaltig seyn, wie die Empfindungen und Leidenschaften selbst. Sie bewirken in ihren Kompositionen diese Mannigfaltigkeit, theils durch die Ausführung der Melodie, theils durch Harmonie, und man kann in dieser Rücksicht die Mannigfaltigkeit in einem Tonwerke in 1) die successive und 2) die simultanee, theilen.

Töne können auf uns nur durch den Gehörsinn wirken, und die charakteristische Beschaffenheit von diesem gründet eigentlich den künftigen Einfluß derer aus ihnen gebildeten Werke. Nämlich der Gehörsinn besitzt 1) hinlängliche Empfänglichkeit für simultanee Tonreihen. 2) die deutlichste Fassungskraft selbst für die schnellsten Aufeinanderfolgen von Tönen. Allein die unausbleibliche innige Rührung der Tonwerke beruht vorzüglich auf dem nahen Zusammenhange des Gehörsinns mit unserm Gedächtniß und

Dichtungsvermögen für Gefühle und Leidenschaften.

1) Reihen von Tönen erwecken im Gedächtniß die Spuren vormaliger Gefühle und leidenschaftlicher Zustände. Wie sie dieses zu thun vermögend sind, kann nach denen eben vorgetragenen Grundsätzen von der Uebereinstimmung der Töne mit Gefühlen und Leidenschaften gar keine Frage mehr seyn; vielmehr ergiebt sich, glaube ich, aus denselben, daß nach den gemeinsten Gesetzen der Wiedererweckung gehabter Ideen und vormaliger Gefühle, dieses nothwendig also erfolgen müsse. 2) Wir besitzen, der Erfahrung zufolge, ein Dichtungsvermögen für Gefühle und Leidenschaften, d. h. wir können einen uns durch äußere Zeichen sich offenbarenden Gefühls- oder Leidenschaftszustand in uns nachbilden; nicht bloß durch Hervorziehung und passende Anwendung derer von vormaligen Zuständen zurückgebliebenen Spuren und Fertigkeiten, sondern auch durch neue selbstbewirkte Affizirung des Empfindungs- und Begehrungsvermögens. Daß dieses wirklich bey den Werken der Tonkunst

der Fall ist, wird niemand leugnen. So sind also Töne Zeichen, welche Gefühl und Leidenschaft mit allgemein verständlicher Wahrheit kopiren, und mit unaufhaltsamer Wirkung in Menschenherzen erregen. Kein anderes Zeichen darf ihnen hierin an die Seite gestellt werden, und Musik ist also die einzige Kunst, welche Gefühle und Leidenschaften im vollen Sinne des Wortes kopieren kann. Und wer sollte nicht die Weißheit der Natur bewundern, welche unsern Gefühlen und Leidenschaften dieses Zeichen so nahe gelegt hat, daß jedes Gefühl und jede Leidenschaft, sobald sie sich entwickelt, auch in Ton übergeht, und sich zu äußern bestrebt ist. Diesen innigen Zusammenhang aber des Tonvermögens mit dem Empfindungs- und Begehrungsvermögen können wir nicht weiter erklären. Die Erfahrung sagt uns nur, daß er wirklich da ist, und daß alle Menschen sich darinn gleichen.

In weit geringerm Grade, als Töne, aber doch auch ungemein wirksam ahmen sichtbare Bewegungen Gefühl und Leidenschaft nach.

1) Bewegungen sind nothwendig an die Form der Zeit gebunden, und müssen sich allen ihren Gesetzen und Verhältnissen unterwerfen. Der Gang ihrer successiven Reihen kann eben die Grade der Geschwindigkeit und Langsamkeit annehmen, die wir an dem Gange unserer bewußten Empfindungen und Leidenschaften bemerken,

2) Bewegungen sind aller derer Grade von Sanftheit und Wildheit, Stärke und Schwäche, Lieblichkeit und Rauheit fähig, welche wir bey Empfindungen und Leidenschaften finden; sie sind es durch ihre Figur sowohl, als durch das Zeitmaas, nach welchem sie vor sich gehen.

3) Bewegungen sind der Beharrlichkeit und Stetigkeit fähig, welche sich bey natürlichen Empfindungen und Leidenschaften finden; und zwar ebenfalls sowohl durch Figur, als durch Zeitmaas.

4) Bewegungen können, unbeschadet der Einheit, welcher sie durch Beharrlichkeit und Stetigkeit fähig sind, mannigfaltig seyn, wie die Empfindungen und Leidenschaften

selbst, können es wegen der Verwandschaft der Figuren sowohl, als wegen der mannigfaltigen verwandten Grade von Geschwindigkeit und Langsamkeit.

Der Gesichtssinn hat in seiner Art von Gegenständen mehr Empfänglichkeit für simultanee Reihen, weit weniger deutliche Fassungskraft für Successionen, als der Gehörsinn. Es giebt einen Grad von Schnelligkeit, mit und über welchem der Gesichtssinn Successionen entweder nur verworren oder gar nicht mehr fassen kann, wo Succession ihm als Simultanität erscheint. — Was in Beziehung auf Gedächtniß und Dichtungsvermögen für Gefühle und Leidenschaften von den Tönen gesagt worden, gilt, wiewohl nicht in dem Grade, doch auch von Bewegungen. Sie erwecken mechanisch in den Herzen derer, die sie sehen, die von vormaligen Gefühls- und Leidenschaftszuständen zurückgebliebenen Spuren und Fertigkeiten, oder, bey ihrer (der sichtbaren Bewegungen) Einwirkung auf den Sinn bildet sich das Gefühl, die Leidenschaft nach, welche sie kopieren. Wir brauchen also die Uebereinstimmung

der Nachahmung mit dem Originale bey Bewegungen eben so wenig, als bey Tönen, deutlich einzusehen, ihre Wirkung muß der Natur der Sache nach unmittelbar und unwillkührlich erfolgen; und dieß lehrt auch die Erfahrung. Sichtbare Bewegungen lebloser Körper erregen schon, denen oben angeführten Grundsätzen zufolge, angenehme oder unangenehme Gefühle; weit bestimmter thun es natürliche Bewegungen organischer Glieder belebter Wesen, und, wie uns überhaupt nichts näher und wichtiger ist, als der Mensch, so müssen nothwendig sichtbare Bewegungen der Menschen den stärksten Einfluß auf unsere Empfindungen und Leidenschaften haben. Allein nicht alle Glieder sind der Bewegungen fähig, welche Gefühle und Leidenschaften kopieren können; ausdrücken, andeuten können sie mehrere, als z. B. Auge, Wange, Mund, allein kopieren nur Hände und Füße. Warum interessiren uns aber Bewegungen der Füße so außerordentlich, warum erregen diese, dem Anscheine nach so weit entfernt vom Sensorium, jene so lebhafte Rührung? 1) Die Füße besitzen die meiste Geschmeidig-

keit und Agilität, haben also das meiste Vermögen, durch Bewegung Gefühl und Leidenschaft zu mahlen, so wohl den möglichen Figuren, als den mannigfaltigen Tempo's derselben nach. 2) An den Bewegungen der Füße muß der ganze Mensch Antheil nehmen. Mahle ich durch Bewegung der Hände eine Gemüthsbewegung, so wird gerade dadurch nicht der ganze übrige Körper in Bewegung gesetzt, allein die Fußbewegung hat auf den ganzen sichtbaren Menschen Einfluß.

Auch dieses Zeichen des Ausdrucks hat die Natur unserm Geiste so nahe gelegt, daß wir unsre Empfindungen und Gemüthsbewegungen unwillkührlich in ihnen entsprechenden Gliederbewegungen äußern, und alle Menschen sind sich im Ganzen hierinn gleich.

Nächst der Tonkunst kann also die Tanzkunst Gefühle und Leidenschaften kopieren *).

*) Es sey mir erlaubt, denjenigen Tanz, dessen alleiniger Zweck es ist, dieses zu thun, den lyrischen zu nennen. Er allein gehört nach der Tonkunst zu denen Künsten, welche Gefühl und Leidenschaft selbst kopieren, ohne zugleich die Gegenstände derselben anzugeben oder zu beschreiben.

Allein wiewohl dieses eigentliche Kopieren der Gefühle und Leidenschaften selbst, das Wesentliche und der höchste Zweck bey dieser Gattung der Tanzkunst ist; so gewinnt sie doch unstreitig an Wirksamkeit ungemein, durch die mit ihr natürlich verbundenen empirisch ausdrückenden Gebehrden. Unter diesen verstehe ich solche, die an sich weder mit dem Gefühle selbst noch mit dessen Gegenstande eine reelle Aehnlichkeit haben, aber der Erfahrung nach auf gewisse Gemüthszustände immer zu folgen pflegen, oder mit ihnen zugleich sind *).

Wörter, ihrem Inhalte nach, können Gefühl und Leidenschaft zwar ankündi-

*) Der vortrefliche Verfasser der Mimik nennt diese die physiologischen (1. Th. S. 98. 99.) Sie haben ihren Grund in einem uns unerklärbaren Zusammenhange gewisser Empfindungen und Leidenschaften mit dem Körper, und sind 1) zum Theil ganz unabhängig von unsrer Willkühr, z. B. Schaamröthe, Blässe des Entsezzens, 2) zum Theil ihr gewissermaasen überlassen, als: das Lächeln der Freude, das Naseaufblasen der Wuth.

gen, oder (durch Bilder und Gleichnisse) beschreiben, aber im wahren Sinne des Wortes nicht mahlen. Allein Reihen von Wörtern können allerdings der Form nach dieses gewissermaaßen leisten. Diese Form ist nämlich die Zeit. Sie sind also, wie fern sie sich in der Zeit fortbewegen,

1) den Gesetzen und Verhältnissen der Zeit unterworfen, können mannigfaltige Grade von Geschwindigkeit und Langsamkeit annehmen; ich sage bloß: mannigfaltige, denn die Wörterbewegung ist hierinn weit eingeschränkter, als Töne und Gliederbewegungen, besonders in Rücksicht auf die Geschwindigkeit, welche nur soweit erlaubt ist, als sie der bequemen Faßlichkeit keinen Eintrag thut.

2) Sind sie des Ausdrucks von Stärke und Schwäche, Lieblichkeit und Rauheit, Sanftheit und Wildheit fähig, und dieses zwar auch durch den Klang der Wörter selbst *).

*) Indessen ist Mahlerey durch den Klang der Wörter etwas bloß Zufälliges; denn mahlende Wörter gehören gar nicht wesentlich zu einer Sprache.

3) sind sie ebenfalls der Beharrlichkeit und Stetigkeit fähig.

4) unbeschadet der Einheit, welcher ihre Bewegungen durch Beharrlichkeit und Stetigkeit fähig sind, können sie auch einen hohen Grad von Mannigfaltigkeit hineinlegen.

Wenn es nun also eine Kunst giebt, welche Empfindungen durch Wörter darstellt, so kann und muß diese zugleich Mahlerey von Empfindung und Leidenschaft an sich seyn. Wir werden die Dichtkunst als eine solche kennen lernen, und ihr das Sylbenmaas, als ein ihr wesentliches nachbildendes Zeichen, zueignen müssen.

Die zweyte von den angeführten drey möglichen Darstellungsarten bestimmter Zustände der Empfindsamkeit bestand darinn, daß der Gegenstand, welcher auf die Empfindsamkeit gewirkt hat, geschildert werde, ohne das Gefühl und die Leidenschaft zu beschreiben oder zu mahlen, welche dadurch erregt werden.

Gegenstände dieser Art können seyn:

1) Phantasieanschauungen von Gestalten der Körperwelt, und zwar entweder von wirklichen, oder von selbst gedichteten.

2) Reihen bestimmter Verstandesideen, oder sinnlicher, aber nach den Gesetzen des Verstandes verbundener Vorstellungen.

3) Phantasieanschauungen von dem sichtbaren Ausdrucke von Gesinnungen, Empfindungen, Leidenschaften, Handlungen und Schicksalen gewisser Menschen, in Mienen, Bewegungen und Stellungen.

Jeder dieser besondern Gegenstände fordert ein besonderes Zeichen.

1) Phantasieanschauungen von Gestalten der Körperwelt erfordern nachbildende Zeichen, und zwar solche, welche ihre Modifikationen im Raume neben einander entwickeln.

2) Reihen von Verstandesideen, oder sinnlichen nach Gesetzen des Verstandes verbundenen Vorstellungen können kein Zeichen haben, welches reelle Aehnlichkeit mit den auszudrückenden Gegenständen besäße, also kein objektiv mahlendes, sondern ein

konventionell bedeutendes; ein solches ist nur die Sprache.

3) Phantasieanschauungen des sichtbaren Ausdrucks von Gesinnungen, Empfindungen, Leidenschaften, Handlungen und Schicksalen der Menschen in Mienen, Bewegungen und Stellungen können nur wieder dargestellt werden durch Mienen, Bewegungen und Stellungen.

Hieraus ergäbe sich denn der allgemeine Begrif folgender Künste:

1) Der bildenden Künste, und zwar dieser in allen ihren Gattungen und Arten. Sie stellen allezeit nur den Gegenstand der Empfindung oder Leidenschaft dar.

Mit den bildenden Künsten ist nahe verwandt die schöne Gartenkunst *), nur

*) d. h. diejenige Gartenkunst, deren Endzweck es ist, Empfindung zu erregen. Baum- und Küchengärten sind mancherley Verschönerungen, wodurch sie Empfindung erregen können, fähig, aber diese sind hier nur Nebensache. Das

mit dem Unterschiede, daß hier die Schönheiten der landschaftlichen Natur durch sich selbst nachgeahmt werden. Ein schöner Kunstgarten setzt einen Plan voraus; dieser muß eine Phantasieanschauung einer entweder irgendwo wirklich gesehenen, oder nur

Wesen jener Kunst zeichnet Marnesia in seinem Gedicht über dieselbe mit folgenden Zügen:

— — — Aux stériles campagnes,
Aux plaines sans, fraicheur, aux arides montagnes,
Aux bocages flétris, aux vaporeux marais,
L'heureuse invention donnera des attraits.
Aigle fiere, elle plane au-dessus de la nue,
Et saisit d'un coup-d'oeil une immense étendue.
Un instant lui suffit. Dans son rapide élan,
Elle voit, elle embrasse, elle trace son plan:
Sagement elle unit, doucement elle oppose,
Elle émeut, elle calme, elle agite et repose;
Imitant pour créer, par un promt souvenir,
Elle joint les objets qu'elle doit assortir.
Sur les pays divers un instant la promène:
Elle juge et choisit: le monde est son domaine;
Et l'artiste, enflammé par son souffle divin,
De même que Berghem, Vernet et le Lorrain,
Sur des sites heureux rassemble ses images,
Et de leur union forme ses paysages.

gedichteten Vereinigung mannigfaltiger Schönheiten der landschaftlichen Natur zu einem Ganzen, seyn. Der bildende Künstler würde diese durch nachbildende Zeichen darstellen, der Gartenkünstler thut es durch wirkliche Theile der landschaftlichen Natur, die sich nach einem bestimmten Zwecke versetzen, anbauen und modificiren lassen.

2) Gewisse Theile der Dichtkunst. Der Charakter der Dichtkunst im Allgemeinen besteht darinn, daß sie diejenigen Zustände der Empfindsamkeit darstellt, welche verursacht werden durch Reihen bestimmter Verstandesideen, oder Reihen sinnlicher, aber nach Verstandesgesetzen verbundener Vorstellungen. Nun ist freylich die Darstellung der Ideenreihen selbst, allezeit das Hauptgeschäft des Dichters, allein nicht selten will er doch zugleich auch den eigentlichen Gefühls- oder Leidenschaftszustand angeben, in welchen er durch jene Ideen versetzt worden. Wir unterscheiden also Werke der Dichtkunst, die sich bloß mit Schilderung des Gegenstandes der Empfindung oder Leidenschaft beschäftigen, und solche, worinn der

Dichter zugleich sein Gefühl, seine Leidenschaft ausdrückt. Nur die erstern gehören hieher *); wir werden bey genauerer Entwickelung des Begrifs der Dichtkunst und ihrer Theile sehen, welche es sind.

3) Die Schauspielkunst, und die dramatischen Tanzkunst.

Die dritte von den angeführten möglichen Darstellungsarten bestimmter Zustände der Empfindsamkeit bestand darinn, daß man zugleich den Gegenstand schildre, und zugleich das Gefühl oder die Leidenschaft, entweder beschreibe, oder mahle, oder auch diese zugleich beschreibe und mahle, und zwar α) entweder vorzüglich auf Schilderung des Gegenstandes, oder β) vorzüglich auf Beschreibung des Gefühls oder der Leidenschaft ausgehe.

Nicht jede Kunst kann beyde Zwecke zugleich erfüllen. Die bildenden Künste, und

*) Freylich führen auch diese natürlicher Weise in dem Sylbenmaaße eine gewisse Gefühlsmahlerey mit sich; allein diese ist hier, wie in allen übrigen Werken der Dichtkunst, nur Nebensache.

die Gartenkunst können nie das Gefühl und die Leidenschaft selbst mahlen, die Tonkunst allein, kann nie den Gegenstand des Gefühles oder der Leidenschaft darstellen.

1) Die Dichtkunst kann vermittelst der Wörter die Gegenstände der Empfindung oder Leidenschaft schildern, das Gefühl und die Leidenschaft beschreiben, und gewissermaasen auch durch Klang, aber noch weit mehr durch Zeitmaas der Wörter, mahlen.

2) Die Schauspielkunst kann zugleich Gefühls- und Leidenschaftszustände beschreiben, auch mahlen, und den verursachenden Gegenstand derselben durch kopierende, hindeutende Bewegungen, und Richtungen der Glieder angeben.

3) Die Tanzkunst ist desselben doppelten Ausdrucks fähig.

Die wirksamste Verbindung beyder Zwecke geschieht durch Verbindung einer Kunst, deren wesentliches Geschäft es ist, Empfindung und Leidenschaft zu mahlen, mit einer andern, welcher ein Mittel, die Gegenstände

derselben bestimmt auszudrücken, eigen ist; und natürlich ist die Verbindung von Tonkunst und Dichtkunst die kraftvollste, welche man sich nur denken kann.

So haben wir also aus einem und demselben Princip

Tonkunst,
Tanzkunst,
Bildende Künste,
Gartenkunst,
Dichtkunst, und
Schauspielkunst

hergeleitet, und zugleich auch in ebendenselben einen allgemeinen Eintheilungsgrund für sie gefunden.

Erster Exkurs.

Ich habe alle Werke der sogenannten schönen Künste unter den allgemeinen Begrif von Darstellungen bestimmter Zustände der Empfindsamkeit gebracht, und glaube, daß dieser Begrif mehr befriediget, als die bis jetzt aufgestellten, ja, daß er vielleicht der einzige ist, welcher genugthun kann.

Für menschliche Werke können bestimmte Regeln und daraus hergeleitete Urtheile über ihre Vollkommenheit oder Unvollkommenheit nur in so fern gedenkbar seyn, als sie selbst (die Werke) eines gewissen Zweckes wegen gebildet werden. Sobald man diesen entdeckt hat, so biethen sich auf eine ganz natürliche Weise jedem kritischen Beobachter derselben gewisse Fragen dar, von deren Beantwortung die Schätzung des ganzen Geschlechts der Werke, und der einzelnen Arten und Individuen abhängt. Die höchsten derselben sind unstreitig die: Was ist der Zweck selbst werth? Welche Mittel sind die angemessensten, um

ihn zu erreichen? Welches ist die richtigste Methode, die Mittel zu diesem Behufe zu behandeln? So wie dieses von allen menschlichen Werken gilt, die eines Zweckes wegen gebildet sind, so muß es auch von den Werken der sogenannten schönen Künste gelten. Die Sprache hat sie mit einem und demselben Nahmen benennet, der Theoret sucht, nicht selten bloß durch die gemeinschaftliche Bezeichnung gereitzt, Regeln, die sich auf alle mit gleicher Gültigkeit anwenden lassen, und seine erste Frage darf keine andre seyn, als: Machen diese Werke, welche die Sprache unter einer Benennung gefaßt hat, wirklich eine besondere Gattung aus? und haben sie also — denn Mannigfaltigkeit der Zwecke ist das einzige allgemeine principium diuidendi der menschlichen Werke — alle einen und denselben letzten Zweck? Kann kein solcher aufgefunden werden, so gehören sie, unerachtet der gemeinschaftlichen Benennung der Sprache, nicht unter ein und eben dasselbe Geschlecht, machen nicht zusammen ein von den übrigen Klassen menschlicher Werke verschiedenes Ganzes aus. Hieraus ergiebt sich nun der wahre Sinn des Ausdrucks: Be-

grif vom Wesen einer Kunst, oder vom gemeinschaftlichen Wesen mehrerer Künste. Und wenn ich behaupte, daß weder Erregung des Vergnügens, noch Verschönerung der Wirklichkeit, noch Einprägung einer größern sinnlichen Kraft in die Gegenstände unsrer Vorstellungen, noch das Bedürfniß, welches unter gewissen Umständen jeder Mensch fühlt, seine Seelenkräfte zu beschäftigen, und seinen Empfindungen Thätigkeit zu geben, noch angenehme Vertreibung der Langenweile in den Perioden der Muse, und Befreytheit von dringenden Geschäften, noch Nachahmung der schönen Natur, noch vollkommene sinnliche Erkenntniß, noch Vollendung in sich selbst, als allgemeinen Grundbegrif für die schönen Künste annehmen kann, so hängt dieses so bündig mit jenen Bestimmungen zusammen, daß ich mir nur wenig Worte zur Prüfung aller dieser seynsollenden Principien erlauben darf.

1) Um den Unterschied der mechanischen und schönen Künste anzugeben, haben mehrere Weltweise jene durch den Zweck der Befriedigung physischer Bedürfnisse, diese durch den Zweck der Ergötzung, Erregung von Vergnügen, hinlänglich auszuzeichnen geglaubt. Allein wenn auch die mechanischen Künste hierbey nichts verlieren, so verlieren doch in jedem Falle die schönen dabey. Sie werden auf den Rang bloßer Belustigerinnen herabgesetzt, müssen alle Künste in ihren Kreis aufnehmen, welche denselben Zweck der Ergötzung haben, und weder höhere Geistesvollkommenheit zu ihrer Ausübung brauchen, noch durch die Mittheilung ihrer Werke wahre Bildung befördern, viele der edelsten Werke hingegen von ihrer Sphäre ausschließen, weil sie auf nichts weniger denn Erregung von Vergnügen abzielen. Der Begrif der Erregung von Vergnügen ist also auf der einen Seite zu weit, auf der andern zu eng.

2) Verschönerung der Wirklichkeit kann eben so wenig gemeinschaftlicher Grundsatz für alle schöne Künste seyn. Denn

α) werden sie dadurch nicht genug von den mechanischen Künsten, und den Künsten der bloßen Ergötzung unterschieden. Jene sowohl als diese arbeiten oft wenigstens zum Theil auf Verschönerung der Wirklichkeit. β) Verschönerung der Wirklichkeit findet sich nicht einmahl bey allen Werken der schönen Künste, nicht bey den lyrischen Gedichten, nicht bey allen epischen und dramatischen, nicht bey der Landschaftsmahlerey und andern Gattungen. γ) Selbst bey denen Werken, wo der Künstler sie beabsichtigt, ist sie nie Haupt-, allezeit Nebenzweck.

3) Das Princip der Einprägung einer größern sinnlichen Kraft in die Gegenstände unsrer Vorstellungen paßt allerdings auf alle schöne Künste, und jedes ihrer Werke, denn sie zeichnen sich dadurch aus, daß sie lebhafte sinnliche Eindrücke hervorbringen. Allein 1) ist dieß auch der Fall bey den meisten Künsten der Ergötzung und des Luxus. 2) Einprägung einer ungemeinen sinnlichen Kraft in die Gegenstände der Vorstellungen mag sich immer bey jedem Werke der schönen Kunst finden;

sie ist doch nicht letzter Zweck desselben, sondern nur Mittel zu diesem.

4) Bedürfniß, seine Seelenkräfte zu beschäftigen, und seinen Empfindungen Thätigkeit zu geben, ist gewiß bey jedem Werke der schönen Künste rege, allein so ganz unbestimmt kann es kein gemeinschaftliches Grundprincip für alle schöne Künste abgeben, vorzüglich deßhalb nicht, weil man mit Annahme desselben viele Künste und Beschäftigungen in den Kreiß ziehen müßte, die, ihren Hauptzwecken und wesentlichen Beschaffenheiten nach schlechterdings nicht hinein passen.

5) Angenehme Vertreibung der Langenweile in den Perioden der Muse, und Befreytheit von dringenden Geschäften scheint mir das entehrendeste Grundprincip zu seyn, welches man für die schönen Künste aufstellen kann, und nur der leider sehr gemeine Irrthum, daß die Geschichte der Künste die ächte Erkenntnißquelle ihres Wesens sey, konnte denkende Köpfe zur Annahme desselben verleiten. Allein wenn auch bey noch so vielen

Nationen die schönen Künste erst dann entstanden, wenn die Befriedigung der nothwendigen Lebensbedürfnisse vermittelt war, und erst bey sorgenloser Muse Werke derselben erfunden wurden, so folgt doch daraus nichts weniger, als daß Muse, Befreytheit von dringenden Geschäften, oder wohl gar Langeweile die wirkenden Ursachen derselben waren, dieses waren nur die Veranlassungen der Entwickelung der Empfindsamkeit selbst.

6) Nachahmung der schönen Natur ist ein Begrif, der von jeher viel Glück gemacht hat, und auch jetzt noch von scharfsinnigen Aesthetikern vertheidigt wird. Allein auch er befriedigt nicht, ist vielmehr im Ganzen völlig unbestimmt, und auf der einen Seite zu weit, auf der andern zu eng. Der Ausdruck schöne Natur ist so beschaffen, daß man ihn nach Belieben deuten, bald erweitern, bald einschränken kann; es ist fast unmöglich, ihm eine bestimmte eigene Sphäre anzuweisen. Wendet man ihn allein auf die physische Natur an, wer will die Gränzen scharf genug ziehn, wo das Schöne darinn sich vom bloß Interes-

santen scheidet? Dehnt man ihn auch auf die geistige Natur aus, wie man es doch wirklich muß, wenn man nicht viele der interessantesten Werke wahrer schöner Kunst ihres Ranges entsetzen will, so weiß ich ebenfalls nicht, ob irgend jemand bestimmt entscheiden wird, wo das wahre geistig Schöne anfängt, und wo es aufhört. — Allein gesetzt auch, man könnte die Gränzen des Schönen in der physischen und geistigen Natur mit entscheidender Schärfe ziehen, so könnte doch der Begrif der Nachahmung der schönen Natur nur dazu dienen, die mechanischen Künste durch ein festes Merkmahl von den schönen zu trennen; denn jene haben nie Nachahmung der schönen Natur zum Hauptzwecke. Allein die Künste des Vergnügens, des Luxus sind nach jenem Begriffe in vielen Fällen von den eigentlich schönen nicht zu unterscheiden, indem sie oft genug darauf ausgehn, schöne Natur nachzuahmen. Von dieser Seite war also der Begrif zu weit. — Nun aber giebt es auch viele Gattungen und Werke, welche selbst die Vertheidiger dieses Princips, selbst Batteux nicht vom Gebiethe der schönen Künste ausschließen

wird, und welche doch a) entweder überhaupt gar keine Nachahmungen sind, in Beziehung auf ihren Hauptzweck, oder doch b) keine Nachahmungen der schönen Natur.

7) Den Begrif der vollkommenen sinnlichen Erkenntniß sind wir dem Erfinder der Aesthetik, Baumgarten, schuldig, und es läßt sich im voraus ahnden, daß er mit der ihm eignen Schärfe des Blickes einen Gesichtspunkt gefaßt haben wird, unter welchem wirklich die schönen Künste die Ansicht eines geschlossenen Ganzen geben. In der That muß jedes wahre Kunstwerk eine vollkommene sinnliche Darstellung seyn, Tonkunst, Dichtkunst, bildende Künste, Tanzkunst, Schauspielkunst, Gartenkunst unterwerfen sich in gleichem Grade diesem Gesetze. Allein dieses Gemeinschaftliche betrift bloß die Mittel der Darstellung; die Zeichen; und wenn die schönen Künste nur dann eines Geschlechts sind, wenn sie alle auf einen Hauptzweck hinwirken, so hätten wir im Wesentlichen durch jenen Begrif nichts gewonnen; denn es wäre ja möglich, daß die verschiedenen schönen Künste,

unerachtet der Aehnlichkeit ihrer Darstellungsmittel und des Gebrauchs derselben, doch ganz verschiedene Zwecke hätten. Das Gemeinschaftliche in dem Ausdrucke durch Zeichen hat also erst dann einiges Gewicht, wenn gezeigt worden, daß es die Folge eines gemeinschaftlichen Hauptzweckes ist. — Außerdem sagt er nicht viel, und ist noch dazu nicht eng genug, um die Künste der bloßen Ergötzung vom Gebiethe der wahren schönen Künste auszuschließen.

8) Ich habe mich schon im Exkurse zu der vorigen Betrachtung über den allgemeinen Begrif erklärt, welchen Herr Prof. Moriz von dem Schönen giebt. Aus demselben leitet er nun auch einen gemeinschaftlichen Begrif für alle schöne Künste her, den Begrif des der Natur durch die Kunst nachgebildeten in sich Vollendeten, mit welchem ich mich aber eben so wenig vertragen kann, als mit jenem. Der Ideengang des eben genannten Weltweisen ist dieser *):

*) Ich bediene mich durchaus der eignen Worte desselben in der Schrift: über bildende Nachahmung des Schönen.

„Das Schöne braucht nicht nützlich zu seyn, „es muß also ein für sich bestehendes Ganzes „seyn, aber ein solches, welches in unsre „Sinnen fällt, oder von unsrer Einbildungs= „kraft gefaßt werden kann. Je mehrere „Beziehungen eine schöne Sache von ihren „einzelnen Theilen zu ihrem eignen Zusam= „menhange, das ist, zu sich selbst hat, desto „schöner ist sie. Das einzige wahre Ganze „ist die Natur, alle übrige Ganze sind bloß „eingebildet. Jedes schöne Ganze der bil= „denden Kunst ist ein Abdruck des höchsten „Schönen im großen Ganzen der Natur. „Die Natur hat nämlich den Kunstgenien den „Sinn für ihre Schöpfungskraft in ihr gan= „zes Wesen, und das Maas des Schönen „in Aug' und Seele gedruckt; hat von dem „reellen und vollendeten Schönen, was un= „mittelbar sich selbst entwickeln kann, mittel= „bar den Wiederschein durch Wesen geschaf= „fen, bey denen sich ihr Blick so lebhaft ab= „drückte, daß er sich ihr nun in ihrer eigenen „Schöpfung wieder entgegen wirft. Dieser „Sinn für das höchste Schöne im harmoni= „schen Baue des Ganzen liegt in der That= „kraft, einem Vermögen, das weder äußere

„Sinne, noch Einbildungs- oder Denkkraft „ist, dessen Horizont bey dem bildenden Ge- „nie so weit wie die Natur selbst ist, und „das alles, was es faßt, der Natur ähnlich „zu machen strebt. Sobald diese Thatkraft „in dunkler Ahndung das edle große Ganze „der Natur faßt, kann Denkkraft, Einbil- „dungskraft, äußerer Sinn sich am Einzel- „nen nicht mehr begnügen, sie bildet nach „sich selber, und aus sich selber ein zartes und „doch getreues Bild des höchsten Schönen. „Allein da dieser Abdruck des höchsten Schö- „nen nothwendig an etwas haften muß, so „wählt die bildende Kraft einen sichtbaren „hörbaren oder doch der Einbildungskraft „faßbaren Gegenstand, und trägt auf ihn „den Abglanz des höchsten Schönen in ver- „jüngendem Maaßstabe über. Die Denk- „kraft kann also beym Schönen nicht mehr „fragen, warum es schön sey, es mangelt „ihr am Vergleichungspunkte, dieser kann „kein andrer seyn, als der Inbegrif aller „harmonischen Verhältnisse des großen Gan- „zen der Natur; das Schöne kann also auch „nicht erkannt werden, nur hervorgebracht „und empfunden.“ Ich habe in dem oben-

angeführten Exkurse, wie ich glaube, ein- leuchtend genug gezeigt, daß man nicht sa- gen kann, das Schöne sey bloß seiner selbst willen da, sey also in sich vollendet, ohne auf etwas andres bezogen zu werden, wel- ches dadurch einen Gewinn erhalte, daß viel- mehr man nichts schön nennen kann, ohne es auf ein empfindendes Wesen zu beziehen. Ich hätte damals hinzusetzen sollen, daß in dem Gegensatze, von welchem Herr Moritz ausgeht, eine Täuschung liegt, die ihn viel- leicht selbst unwissentlich irre geführt hat. Er stellt nämlich Betrachtung des Nütz- lichen, und Betrachtung des Schö- nen gegeneinander, versteht aber, wie die ganze Folge seiner Gedanken zeigt, unter Betrachtung des Schönen das warme leidenschaftliche Gefühl dessen, der im Ge- nusse einer Schönheit versunken ist. Sollte die Parallele richtig seyn, so mußte der Be- trachtung des Nützlichen nichts wei- ter als Betrachtung des Schönen (vom Genusse unterschieden,) entgegenstehn. Da würde sich denn ergeben haben, daß in denen Fällen, wo man das Schöne betrach- ten kann, ohne es zu genießen, man, wie

beym Nützlichen, es auf seine oder andrer Wesen Empfindsamkeit bezieht. Dergleichen Fälle sind nun freylich wenige, allein diese wenigen auch können mir als Beyspiele hinlänglich seyn. Bey Tonstücken und Tänzen allein ist es der Fall, daß ich die Schönheit betrachten kann, ohne sie zu genießen, indem ich die Noten und die Figuren vor mich nehme. Indem ich nun solche Werke betrachte, und aussage, sie seyen schön, was habe ich anders gethan, als sie auf meine Empfindsamkeit bezogen, und nach vorgestellter Beziehung geurtheilt, sie werden, wirklich dargestellt, Vergnügen und Interesse verursachen? Und ist es hier, in Rücksicht auf die Thätigkeit meines Verstandes, nicht derselbe Fall, als wenn ich z. B. eine Feuersprütze untersuche, und nach angestellter Untersuchung und Beziehung auf ihren Zweck aussage, sie sey nützlich? Ganz anders ist es nun aber freylich, wenn ich das Schöne genieße, da gebe ich mich ihm so ganz hin, daß ich mir kaum noch selbst anzugehören scheine, und denke an nichts weniger, als daran, die Ursachen seines Eindrucks in deutlich gedachten Beziehungen aufzufinden.

Diesen Zustand schildert Herr Moritz, und vergleicht ihn mit der Betrachtung des Nützlichen; und da ergeben sich denn seine Sätze vom Schönen ganz natürlich, allein freylich mußten sie, scheint mir, ganz anders ausgedrückt werden. Wenn es heißt: bey **Betrachtung des Schönen wälze ich den Zweck aus mir in den Gegenstand selbst zurück, ich betrachte ihn als etwas, nicht in mir, sondern in sich selbst Vollendetes, das also in sich ein Ganzes ausmacht, und mir um sein selbst Willen Vergnügen gewährt, indem ich dem Gegenstande nicht sowohl einel Beziehung auf mich, als mir vielmehr eine Beziehung auf ihn gebe;** so wird der ganze Gesichtspunkt verrückt, ich kann mir nach den Worten hier nur Betrachtung des Schönen, vom wirklichen Genusse noch entfernt, denken, und wenn ich dieß thue, so treffen doch die angegebenen Symptome nicht zu; denn wenn ich das **Schöne** bloß betrachte, dann muß ich, um es zu beurtheilen, es auf Empfindsamkeit beziehn. Allein Herr Moritz meint

wirklichen vollen Empfindungsgenuß des Schönen, und da sollte es denn wohl heißen: Beym Genusse, bey der warmen innigen Liebesempfindung des Schönen verliere ich mich aus mir selbst, hange, von süßer Gewalt gefesselt, am Gegenstande, und habe in der Fülle des Gefühls nicht deutliches Bewußtseyn meiner selbst, noch Vorstellungen der Beziehungen des Gegenstandes auf mein Wesen, durch welche derselbe mein Gefühl erregt hat. Beym Genusse des Schönen, denke ich weder mich in Beziehung gegen das Schöne, noch dieses in Beziehung gegen mich, wenn zum wahren Denken Deutlichkeit in den gefaßten Verhältnissen gehört, so kann ich nicht sagen, daß ich beym Genusse des Schönen dächte. Ist aber der eigentliche Genuß vorüber, fordre ich von meinem Verstande über das, was in mir vorgegangen, Rechenschaft, will ich erfahren, auf welche Art der schöne Gegenstand mich in jenen süßen Traum zu versetzen vermochte, dann muß ich deutlich den-

ken, muß die wirksamen Beziehungen des Gegenstandes und seine Eigenschaften auf meine Empfindsamkeit deutlich fassen. — Alles denn gehörig erwogen, hat Herr Moritz nichts weiter gesagt, als: daß man sich beym Genusse des Schönen gleichsam in dessen Wesen hinüberempfinde, daß man das Nützliche hingegen nicht also genießen könne, weder durch bloße Betrachtung, noch durch Anwendung zu seinem Zwecke; eine Bemerkung, die mir gerade des Aufwandes von Worten nicht werth zu seyn scheint. Doch dieß möchte seyn, wenn nur dadurch der Begrif des Schönen wirklich begränzt würde. Allein eben dieß finde ich nicht, der Genuß des Schönen ist freylich dadurch von der Betrachtung und dem Gebrauche des Nützlichen scharf genug gesondert, aber nicht von der Betrachtung der Wahrheit und des Sittlichguten, und den Empfindungen, welche dadurch erregt werden. Verschiedene Stellen in Kants Kritik der reinen und praktischen Vernunft haben mich zur wärmsten Empfindung begeistert, und eben deßhalb, weil ich die Wahrheit und sittliche Güte in ihnen schlechterdings an sich, ohne Bezie-

hung auf einen Gewinn, betrachtete, und doch würde ich keine dieser Stellen schön nennen. Doch nun genug von der Parallele zwischen den Begriffen nützlich und schön.

Hatte Herr Moritz einmahl das in sich Vollendete als Wesen des Schönen angenommen, so mußte er nun freylich auch zeigen, wie es möglich sey, daß Künstler solche in sich vollendete Ganze aus sich herausbilden können, hatte er gesagt, das Schöne könne nicht gedacht, sondern bloß hervorgebracht und empfunden werden, so mußte er nun auch eine Entstehungsart davon angeben, aus welcher sich diese sonderbare Eigenheit natürlich erklären ließ. Es ist wahr, man muß die Kühnheit des Riesensprunges bewundern, mit dem sich dieser Weltweise auf einmahl in die rationale Kosmologie zu dem Begriffe eines absoluten Weltganzen hinüberspielt, noch weit mehr muß man über die feine Künstlichkeit erstaunen, mit welcher er von ihm den Grund des Schönen der Kunst ableitet, und die Möglichkeit der Darstellung desselben erklärt; allein überzeugen könnte, dächte ich, sein Rai-

sonnement niemand. 1) Der Begrif des Weltganzen selbst ist eben so unbegreiflich, als jeder Begrif des Unbedingten in seiner Art, und ist im Grunde nichts mehr, als ein Begrif von der schließenden Vernunft aus sich selbst gebildet. Dieß schadet freylich seiner Gültigkeit für uns nichts, aber es zeigt seine Unbrauchbarkeit, um durch ihn den Aufschluß für gewisse wirkliche Fakta zu bekommen. Denn wie mag eine aus der Vernunft selbst nur herausgesponnene Idee, von der ich nicht weiß, ob ihr irgend ein Gegenstand wirklich entspreche, mir die Möglichkeit eines wirklichen Gegenstandes, wirklich befriedigend erklären? 2) Der Begrif des Weltganzen ist freylich der Begrif eines Ganzen, welches kein Theil eines größern Ganzen ist, allein vom: in sich vollendet seyn, seiner selbst wegen, nicht wegen etwas anders daseyn, u. s. w. liegt in demselben nichts. 3) Woher weiß denn Herr Moritz, daß die Natur den Kunstgenieen den Sinn für ihre Schöpfungskraft in ihr ganzes Wesen, und von dem reellen und vollendeten Schönen, was unmittelbar sich selbst entwickeln kann, unmittelbar den

Wiederschein durch Wesen geschaffen hat, bey denen sich ihr Blick so lebhaft abdruckte, daß er sich ihr nun in ihrer eigenen Schöpfung wieder entgegenwirft? In der That begreife ich nicht, auf welchem Wege man zu einer solchen Einsicht gelangen könne, wenn sich auch wirklich die Sache also verhielte. Das einzige wahre Ganze, die Natur, können wir nicht in ihrer Einheit und Vollendung begreifen, wie wollen wir wissen, was Kopie, was Wiederschein davon ist? Und da wir die Natur selbst in ihrer innern Zeugung und Schöpfung nicht beobachten können, woraus können wir schließen, daß sie einen Sinn für ihre Schöpfungskraft, das Maas ihrer, der einzigen wahren originalen Schönheit in die Kunstgenieen gelegt hat? Und besonders Herr Moritz, welcher selbst gesteht, die Denkkraft könne bey dem Schönen gar nicht mehr fragen, warum es schön sey, weil es ihr am Vergleichungspunkte fehle, durch welche Eingebung mag dieser wohl diesen Vergleichungspunkt, und mit ihm den Grund des Kunstschönen gefunden haben? Denkkraft konnte ihn nicht darauf

leiten; sollte es vielleicht gar Schwärmerey gethan haben? — 4) Allein gesetzt nun auch, Herr Moritz könnte, was nicht möglich ist, seine Metaphysik des Schönen, erweisen, so wissen wir ja auch dann vom wahren Wesen der Künste und des Kunstschönen sehr wenig; der Begrif des der Natur durch Kunst nachgebildeten in sich Vollendeten reicht bey weitem nicht hin, um die volle Schönheitsempfindung bey einem vollkommenen Kunstwerke zu erklären.

Von allen Mängeln dieser eben geprüften Begriffe vom Wesen der schönen Künste, ist nun, dünkt mich, derjenige frey, welchen ich angenommen habe: daß nämlich jedes Werk der schönen Kunst die Darstellung eines bestimmten Zustandes der Empfindsamkeit ist, und wenn man von diesem Begriffe nichts mehr fordert, als ein allgemeiner Geschlechtsbegrif sagen kann, so reicht er auf allen Seiten zu, ist weder zu weit noch zu eng, und schließt einen Kreis um die Werke der schönen Künste, welcher keine andere Sphäre menschlicher Wissenschaften und Künste durchschneidet.

Zweyter Exkurs.

Ich glaube nicht, daß ich mir zu viel schmeichle, wenn ich glaube, der Begrif, den ich von der Musik gegeben habe, halte jede Prüfung aus, sey der einzige mögliche, auf welchen man bestimmte philosophische Grundsätze über den Zweck, die Gränzen und Wirkungen dieser Kunst bauen könne *). Sie

*) So viel mir bekannt ist, findet sich eine ganze Entwickelung des Wesens der Tonkunst, wie ich sie geliefert habe, nirgends. Es würde ungerecht seyn, mir dieses Eigenthumsrecht wegen einzelner Winke abstreiten zu wollen, die sich über diesen Gegenstand in mehrern Schriftstellern finden. Ich weiß sehr wohl, daß einige neuere Weltweise die Bemerkung gemacht haben: jede Empfindung sey schon in der Seele Melodie, das Gefühl töne in der Seele; allein dieß haben auch schon mehrere Alte gesagt; wer kennt nicht Quintilians Ausspruch: *natura ducimur ad modos*, und Cicero's: *omnis motus animi suum habet sonum*

ist mir im eigentlichen Sinne des Wortes Mahlerey von Gefühl und Leidenschaft selbst. Nach denen Ideen, welche ich hierüber vorgetragen habe, beantworten sich nun folgende Fragen von selbst: 1) Wie sind die Menschen auf Ausdruck durch Töne, auf Melodie und Gesang gerathen? Nichts kann lächerlicher seyn, als hierbey an Nachahmung der Natur, Nachtrallern des Vogelgesanges zu denken, eine Erklärungsart, die sonst viel Beyfall fand, jetzt aber nur noch wenige Anhänger hat, und die man am kürzesten durch jedes gute Tonstück selbst, und seine Wirkungen widerlegen kann. *).

et omnes eius voces, vt nerui in fidibus ita sonant vt a motu animi sunt pulsae? Allein diese Bemerkung zu machen, ist jedem achtsamen Menschen möglich; die Schwierigkeit war, das Phänomen zu erklären, und die Ursachen davon bis an die Gränzen der menschlichen Erkenntniß abzuleiten.

*) Eine treffende Kritik davon findet man in dem Werke des Herrn von Chabanon: de la Musique considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la Poesie, et le théatre, Chap. II.

Die Menschen geriethen eben so natürlich auf Tonausdruck, Gesang und Melodie, als sich jeder von der Natur gelegte Keim entwickelt. 2) Warum wirkt Tonkunst so allgewaltig, warum so allgemein? 3) Warum verlangen wir in Werken der Tonkunst Einheit, Rythmus, Harmonie? Weil dieß Bedingungen sind, unter denen allein eine Gefühl, oder Leidenschaftmahlerey vollendete Wahrheit haben kann. Nur auf eine fast kindische Art können die Vertheidiger der Naturnachahmung diese Frage beantworten; man höre z. B. den Abt Morelet, de l'expreſſion muſicale, S. 4. Tous les arts font une eſpèce de pacte avec l'ame, et les ſens, qu'*ils* affectent; ce pacte conſiſte a demander des licences et a promettre des plaiſirs, qu'ils

la Muſique eſt-elle eſſentiellement un Art d'imitation? Son objet primitif eſt-il d'imiter? Chap. III. Chap. IV. La Muſique plaît indépendamment de toute imitation. Chap. V. de quelle manière la Muſique produit ſes imitations? — Chap. XIII. De la Muſique conſidérée commune langue naturelle en même-tems et univerſelle.

ne donneraient pas ſans ces licences heureuſes. La Muſique prend des licences pareilles: elle demande a cadencer ſa marche a arrondir ſes periodes, a ſoutenir a fortifier la voix par l'accompagnement, qui n'eſt certainement pas dans la nature. Cela ſans doute altere la verité de l'imitation, mais augmente en même tems ſa beauté et donne a la copie un charme que la natnre a refuſé a l'original. C'eſt que les arts ſont quelque choſe de plus, que l'imitation exacte de la nature. 4) Wie iſt Tonausdruck vom Sprachausdrucke verſchieden? 5) Wie verhält ſich Tonkunſt gegen Dichtkunſt? wie gegen Tanzkunſt, Schauſpielkunſt, die bildenden Künſte und die Gartenkunſt? Mit welchen von dieſen kann ſie verbunden werden, und mit welchen kann ſie es nicht? Doch von beyden letzten Fragen wird bey Gelegenheit der Feſtſetzung der Gränzen der Künſte, und Beſtimmung ihrer möglichen und nicht möglichen Verbindungen noch umſtändlich geredet werden müſſen.

Der Muſik habe ich als Gefühl- und Leidenſchaftmahlende Kunſt die Tanzkunſt an

die Seite gesetzt, wiefern sie sich, als Darstellungsmittel solcher Gliederbewegungen bedient, die eine wirkliche Aehnlichkeit mit Gefühlen und Leidenschaften haben. Man würde mich ganz misverstehn, wenn man daraus schlösse, ich glaubte, die Tanzkunst könne sich des empirischen Ausdrucks entschlagen, ohne dadurch etwas zu verlieren. Ich theile allen Tanz in lyrischen und dramatischen. Der Hauptzweck des lyrischen Tanzes ist Mahlerey eines eigenen Gefühls, einer eigenen Leidenschaft durch Gliederbewegung, ohne Andeutung der Gegenstände davon durch objektivmahlende Mienen, Stellungen, und Gesten, ohne Bezeichnung der Stimmung, in die das ganze Gemüth durch die Vorstellung der Gegenstände versetzt wird, oder der Richtung und Operation des vorstellenden, urtheilenden, und schließenden Geistes, durch bildliche Gebehrden, und ohne alle äusserlich wirklich handelnde Bewegungen. Der Hauptzweck des dramatischen ist Darstellung einer Handlung durch Gliederbewegung, und, wiefern durch die Handlung in denen dabey interessirten Personen Gefühle und Leidenschaft erregt werden, Mahlerey dieser Gefühle und

Leidenschaften in nachahmenden Gliederbewegungen. Bey beyden Gattungen sind die Fußbewegungen die Hauptsache; sie sind das eigenthümliche Geschäft des Tanzkünstlers, und beym dramatischen Tänzer mahlen allezeit auch die Partien des Tanzes, welche die Handlung fortführen, zugleich auch Gefühl oder Leidenschaft. Der Unterschied zwischen der Gefühl- und Leidenschaftmahlerey des lyrischen Tänzers, und der des Dramatischen, besteht lediglich darinn, daß jener allein darauf ausgeht, sein Gefühl, seine Leidenschaft zu mahlen, und also, durch keine Einschränkung gehindert, dieser Mahlerey die größte Ausführlichkeit geben kann, dieser hingegen von einer Handlung abhängt, seine Phantasie erst in die Charaktere der daran theilnehmenden Personen, ihre Lagen, und die dadurch erzeugten Empfindungen und Leidenschaften versetzen muß, und diese nur im rechten Verhältnisse gegen die ganze Handlung mahlen darf. Allein beyde würden sich ein kräftiges Mittel entziehn, wenn sie nicht pantomimischen Ausdruck mit ihren Darstellungen verbänden.

Wenn man Pantomime ganz gesondert von Tanz betrachtet, so besteht sie aus 1) empirisch ausdrückenden 2) objektiv mahlenden Mienen, Stellungen, Hände-Bewegungen und Richtungen. Die erstern brauchen der lyrische Tänzer sowohl als der dramatische, die zweyten nur der dramatische. Diese hat noch nie ein Vorurtheil vom eigentlichen Tanze getrennt gehabt, allein das empirisch ausdrückende Mienenspiel hat man gegen Masken vertauscht, welche dem Charakter des handelnden Tänzers angemessen waren. Allein mit Recht eifert Noverre gegen diese Sitte, und zeigt, daß nichts unnatürlicher ist, nichts die Wirkung eines schönen Tanzes so sehr schwächen kann, als die Versteckung des Gesichts hinter eine Maske, die ganz ohne lebendiges Spiel, höchstens von einförmigem und eben deßhalb eckelhaftem Ausdrucke ist.

Le Public, sagt er unter andern *): s'appercevra-t-il plus facilement de l'idée, et du dessein d'un Danseur, si sans cesse il lui cache sa physiognomie sous un corps etranger; s'il enfouit l'esprit dans la ma-

*) Lettres sur la Danse, Lett. IXme. 179-241.

tière, et s'il substitue aux traits variés de la nature ceux d'un plâtre mal dessiné et enluminé de la manière la plus désagréable? Les passions pourront-elles se montrer et percer le voile que l'artiste met entre le spectateur et lui? Parviendra-t-il à répandre sur un seul de ces visages artificiels les caractères innombrables des passions? lui sera-t-il possible de changer la forme que le moule aura imprimé à son masque? car un masque de quelque genre, qu'il soit est froid ou plaisant, sérieux ou comique, triste ou grotesque. Le modeleur ne lui prête qu'un caractere permanent et invariable; s'il réussit aisément à bien rendre les Figures hideuses et contrefaites, et toutes celles qui sont purement d'imagination, il n'a pas le même succès lorsqu'il abandonne la charge et qu'il cherche a imiter la belle nature; cesse-t-il de la faire grimacer? il devient froid, ses moules sont de glace, ses masques sont sans caractere et sans vie; il ne peut saisir les finesses des traits et toutes les nuances imperceptibles, qui *grouppant*, pour ainsi dire, la physiognomie lui prêtent mille formes différentes. Quel est le *Modeleur* qui puisse

entreprendre de rendre les passions dans toutes leurs degradations? Cette variété immense qui échappe quelque fois à la peinture et qui est la pierre de touche du grand Peintre, peut-elle être rendue avec fidelité par un faiseur des masques?

Nach meiner Entwickelung des Wesens der Tanzkunst bedürfen nun folgende Fragen kaum noch einer weitläuftigen Beantwortung: 1) ob überhaupt die Tanzkunst wirklich zu den schönen Künsten gerechnet werden dürfe, ob sie nicht bloß eine studierte Ziererey in Bewegungen sey, ob der Reitz und das Interessante ihrer Darstellungen nicht etwa bloß der Gewohnheit, einer stillschweigenden Konvention, oder bloß der Mitwirkung der Musik zugeschrieben werden müsse? — Dieß alles habe ich, dünkt mich, hinlänglich widerlegt. 2) Ob im Grunde die Hauptursache alles Tanzes Geschlechtslust sey? Diese Meynung fällt von selbst, sobald man erwiesen hat, daß sich in Fußbewegungen auch Gefühle und Leidenschaften äußern, die auf Geschlechtslust gar keinen Bezug haben. 3) Welche Künste zur Vereinigung mit der Tanzkunst passen,

und warum vorzüglich die Tonkunst so wirksam mit ihr verbunden wird? 4) Ob wohl das, was wir auf unsern Bällen gemeiniglich Tanzen nennen, diesen Nahmen verdiene?

Der Dichtkunst habe ich das Vermögen, durch den Inhalt der Wörter Gefühl und Leidenschaft zu mahlen, geradehin abgesprochen, ihr aber dagegen die Fähigkeit zugeeignet, es durch das Zeitmaas der Aufeinanderfolge derselben zu thun. Wenn ich also auch annehme, daß Mahlerey von Gefühl und Leidenschaft nimmermehr Hauptzweck des Dichters seyn könne, so behaupte ich dennoch, daß zu jedem wahren Gedichte nothwendig Sylbenmaas gehört, daß ein Dichter der Natur ganz untreu wird, wenn er eine Reihe von Empfindungen nicht in solchen Aufeinanderfolgen von Wörtern darstellt, welche dem Gange der Empfindungen selbst gleichen. Bey dieser gewiß der Natur der Seele ganz gemäßen Entwickelung des Wesens des Sylbenmaases, ergiebt es sich von selbst: 1) Wie die Menschen auf das Sylbenmaaß gekommen sind; nicht durch Zufall, absichtliches Ergrübeln, oder etwa gar

eine Art von Konvention, sondern durch die Natur selbst. 2) Woher es komme, daß alle Menschen den Reitz des Sylbenmaases empfinden, wenn sie seine Ursachen auch nicht erklären können. 3) Ob in jedem Metrum Einheit seyn müsse? ob Strophen unnatürlich seyen?

Außer diesen drey Mitteln, Gefühl und Leidenschaft zu mahlen, ist schlechterdings keins mehr gedenkbar, und alle Künste, welche andre Mittel zu ihrer Darstellung haben, können Gefühl und Leidenschaft nicht mahlen.

Dritter Exkurs.

Nach dem Begriffe, welchen ich für die schönen Künste festsetze, ist nun offenbar:

1) Daß keine Kunst, deren Hauptzweck Befriedigung eines physischen Bedürfnisses ist, welches auf Erhaltung bequemer und sicherer Fortsetzung des Lebens abzielt, zu den schönen Künsten gerechnet werden kann. Es giebt Künste dieser Art, welche wirklich ihren Werken einen hohen Grad von Schönheit geben können; allein dieß ist bey ihnen allezeit untergeordneter Zweck, und nie können sie also mit Tonkunst, Dichtkunst, bildender Kunst, Gartenkunst, Schauspiel- und Tanzkunst, in eine und dieselbe Klasse gesetzt werden. Niemanden würde dieß zweifelhaft seyn, wenn nicht der vage Ausdruck: schöne Künste verführte, alle Werke darunter zu rechnen, welche einer gewissen Schönheit fähig sind. Nennte man die genannten Künste, Künste der Empfindsamkeit, oder der Empfindung und Phantasie, so würde niemand darauf fallen, irgend eine Kunst in

ihre Reihe zu drängen, die sich auf physisches Bedürfniß bezieht. Ich leugne hiermit gar nicht, daß verschiedene Künste des physischen Bedürfnisses durch die Schönheit ihrer Werke sehr feine angenehme Empfindungen erregen können, selbst Empfindungen des Feyerlichen, des Erhabenen und ähnl., allein hier nehmen sie im Grunde allezeit bildende Künste zu Hülfe. Dieß finde ich auch gar nicht unnatürlich, vielmehr scheint es mir der Würde des Menschen sehr angemessen, auch die Werke physischer Bedürfnisse so reizend als nur möglich, einzukleiden, und es kann gar nicht fehlen, daß die Künste der Empfindsamkeit, wenn sie unter einer Nation zur Vollkommenheit gediehen sind, nicht einen Schimmer ihrer Schönheit auf die Werke der mechanischen Kunst werfen sollten. Allein deßhalb darf man die Klassen nicht verwirren. Ganz fälschlich, dünkt mir, hat man also, die Fruchtgartenkunst, die Baukunst, die Bekleidungskunst, die Meublirkunst in eine Klasse mit Tonkunst, Dichtkunst, bildender Kunst, Schauspielkunst, Tanzkunst, und schöne Gartenkunst gesetzt, wiewohl ich nicht leugne, daß es zweckmäßig

sey, in der Aesthetik auch beyläufig von denen für jene möglichen Verschönerungen zu reden. Was von den Künsten des physischen Bedürfnisses gilt, muß ebenfalls von denen der bloßen Ergötzung angenommen werden. Diese sind nun der Schönheit nicht nur jezuweilen fähig, sondern Schönheit ist auch jezuweilen ihr Hauptzweck, und doch ist es nach denen von mir aufgestellten Grundsätzen einleuchtend, daß zum Beyspiel die Feuerwerkerkunst nimmermehr zu den Künsten der Empfindsamkeit gerechnet werden kann. —

2) Daß der so gewöhnliche Unterschied der schönen Künste, und schönen Wissenschaften, nach welchem man Tonkunst, bildende Kunst, Schauspiel- Tanz- und Gartenkunst zu jenen, Poesie und Beredtsamkeit zu diesen zählt, ohne allen Grund ist. Kunst ist doch wohl nichts anders, denn der Inbegrif der Ausübungssätze, welche zur Erreichung einer Absicht erfordert werden, und zu ihrer Anwendung eine Fertigkeit erfordern; bezieht sich also allezeit auf Hervorbringung von etwas außer sich, es sey nun dieß ein

Werk, oder eine andre Erscheinung. Wissenschaft, im strengsten Sinne des Wortes, ist der Inbegrif ineinander gegründeter allgemeiner Wahrheiten, *) und bezieht sich nie unmittelbar auf Ausübung. Wiefern nun Dicht- und Redekunst ebenfalls Werke hervorbringen, müssen auch sie Künste genannt werden; allein wiefern alle Künste voraussetzen, eine Reihe allgemeiner Wahrheiten, auf welche sich die Möglichkeit ihrer Ausübungssätze gründet, so muß jede Kunst, also auch Tonkunst, bildende Kunst, Schauspiel- Tanz- und Gartenkunst ihre Wissenschaft haben. Nun hat zwar die Dichtkunst alles Eigene einer Kunst der Empfindsamkeit an sich, und muß also zu den schönen Künsten gerechnet werden, die Redekunst hingegen hat nie den Hauptzweck, einen Zustand der Empfindsamkeit darzustellen, darf also nicht in diese Klasse hineingezogen werden **).

*) So bestimmt diese Wörter auch Herr Adelung im Wörterb. unter: Kunst und Wissenschaft.

**) Nimmt man vollends das Wort Kunst für das Kollektivum gewisser Werke, die

Dieß leitet uns auf eine ganz natürliche Bestimmung der Gränzen der Dicht- und Redekunst. Daß man von jeher so viele Schwierigkeiten gefunden hat, diese zu ziehn, ist mehr falschen Grundbegriffen von der Dichtkunst, als von der Redekunst zuzuschreiben. Denkt man sich bey einem Gedichte nichts bestimmteres, als eine Reihe von Ideen in vollkommen-sinnlicher Rede vorgetragen, so ist man in Gefahr, viele Werke der Redekunst, welche diese Beschaffenheit unverkennbar an sich haben, für Werke der Poesie zu halten, hingegen manches Gedicht, in welchem sich nicht vollkommen sinnliche Rede findet, für ein Werk der Redekunst. Der höchste Zweck allein kann hier den Unterschied und die Gleichheit bestimmen, und da

wesentlich ähnlich sind, auf einen und denselben Zweck abzielen, so findet man, daß der deutsche Ausdruck: Redekunst, völlig richtig ist, aber zugleich auch, daß man diese Kunst nicht in die Reihe anderer setzen darf, welche sich auf Werke beziehn, die, ihrem Zwecke nach, von derselben verschieden sind.

wir bereits den höchsten Zweck des Dichters kennen, so ist es uns um desto leichter, den des Redners aufzufinden. Die Werke des Dichters sind Darstellungen bestimmter Zustände der Empfindsamkeit, und zwar solcher, wo er durch Ideen des Verstandes und der Vernunft, oder durch sinnliche, aber nach Gesetzen des Verstandes und der Vernunft verbundene Vorstellungen lebhaft gerührt ist. Sein höchster Zweck ist allezeit Rührung, er dichte nun bloß für sich, oder für andre. Alle Werke also, bey denen dieß Hauptentzweck war, wo also alle andre Zwecke diesem bis auf den Grad nachgesetzt werden mußten, wo dieses Nachsetzen ihm nicht nachtheilig ward, gehören nicht zu der Redekunst. Eben so wenig können wir aber nun Werke eines dringenden augenblicklichen Bedürfnisses des täglichen Lebens, es seyen mündliche oder schriftliche, hierher rechnen, eben so wenig Werke, welche ganz allein für das Gedächtniß, oder Verstand und Vernunft bestimmt sind. Allein zwischen den Werken des Dichters und denen des bloßen Prosaisten liegt eine Gattung von Werken gleichsam in der Mitte, welche den Zweck hat, zugleich Ver-

stand und Herz zu interessiren, doch so, daß der Verstand durchaus herrschende Seelenkraft bleibt, nie der Zweck zu rühren, dem Zwecke der deutlichen vollständigen und bündigen Erkenntniß vorgezogen wird. Diese nun sind die Werke der Redekunst, und so sind sie, glaube ich, von denen der Poesie, und der bloß referirenden oder didaktischen Prosa hinlänglich unterschieden. Auch bin ich überzeugt, daß aus diesem Begriffe die ganze Wissenschaft der Redekunst, die ganze Rhetorik abgeleitet werden kann, aus ihm alle Regeln für Werke dieser Art, alle Mittel der Wirksamkeit des Redners, alle seine Freyheiten, und das Maas und die Gränzen derselben sich ergeben. *)

*) Ich überlasse es dem Leser, diese Bestimmungen mit den Begriffen Sulzers zu vergleichen und zu entscheiden, welche befriedigender sind. Dieser Weltweise unterscheidet, gemeine Rede, Wohlredenheit, Beredsamkeit, und Poesie. Die gemeine Rede drückt ohne alle Nebenabsichten die Gedanken, so wie die Gelegenheit sie in der Vorstellungskraft hervorbringt, geradezu, und

3) Daß die Benennung: schöne Künste äußerst vag und nichtssagend ist. Am vor-

bloß in der Absicht, verständlich zu seyn, aus. Die Wohlredenheit sucht ihren Gedanken und dem Ausdruck derselben eine angenehme und gefällige Wendung zu geben. Die Beredsamkeit hat das Charakterische, daß sie nur bey wichtigen Gelegenheiten in der Absicht, die Gedanken oder Empfindungen andrer Menschen nach einem genau bestimmten Zweck zu lenken, eine ganze Reihe von Gedanken, diesem Zwecke gemäß erfindet, anordnet, und ausdrückt. Die Poesie zeichnet sich dadurch aus, daß sie Gedanken und Ausdruck, in der Absicht, ihnen den höchsten Grad der sinnlichen Vollkommenheit und Lebhaftigkeit zu geben, bearbeitet. — Sulzer fühlte selbst das Unbestimmte in diesen Gränzlinien, schiebt aber die Schuld davon wirklich ohne Grund auf die Natur der Sache, und es ist nicht philosophisch, wenn er sagt: man muß sich mit konfusen und zum Theil unbestimmten Begriffen behelfen, oder den Vorsatz, die viererley Arten der Reden von einander zu unterscheiden, völlig fahren lassen. S. s. Theorie. 4. Theil, Redekunst.

theilhaftesten erklärt, bedeutet sie Künste, deren höchster letzter Zweck bey ihren Darstellungen Schönheit ist. Allein dadurch bin ich um nichts klüger. Denn Schönheit in der Kunst heißt im allgemeinen nichts anders, als höchste Vollendung, Vollkommenheit. Weiß ich nun aber noch gar nicht, worinn das eigentliche Wesen, der eigentliche Zweck der Kunstwerke besteht, so hat der Begrif Schönheit der Kunst gar keinen Sinn für mich. Man dürfte mir leicht einwenden, von einer bloßen Benennung sey keine Erweiterung des Erkenntnisses zu erwarten. Allein man ist doch wenigstens berechtigt, zu verlangen, daß das Prädikat, womit man in der Benennung etwas bezeichnet, gerade ein so charakterisches Merkmal des Gegenstandes enthalte, wodurch er von andern hinlänglich unterschieden werden könne, daß es am allerwenigsten ein solches sey, welches zu einseitigen oder wohl gar schiefen Begriffen verleite. Das Prädikat schön ist für die Künste schlechterdings nicht charakterisch, denn man nennt ja nicht nur Darstellungen bestimmter Zustände der Empfindsamkeit, wenn sie in Stoff, und Komposition und Bezeichnung,

vollkommen sind, schön, sondern auch viele andre Werke und Gegenstände; es verleitet sogar zu schiefen einseitigen Begriffen vom Wesen der Künste; denn es giebt nichts bestimmtes zu denken, und läßt es also der Willkühr anheimgestellt, was sich ein jeder darunter denken wolle.

Um eine Gattung von Werken durch die Sprache zu bezeichnen, kann man doch unstreitig nicht zweckmäßiger handeln, als wenn man die Benennung von der Quelle derselben, oder ihrem letzten Ziele hernimmt. Sollte ich also für die sogenannten schönen Künste eine neue Wortbezeichnung vorschlagen, so würde ich rathen, sie Künste der Empfindsamkeit *), oder Künste der

*) Es macht den deutschen Köpfen keine Ehre, wenn sie das Wort Empfindsamkejt spottweise brauchen. Wie selbstgefällig auch viele sich bey einem solchen Spiele ihrer Laune nehmen können, so dürfen sie doch dem Denker nicht wehren, über die grobe Ignoranz höhnisch oder mitleidig zu lächeln, die allein der Grund der Herabwürdigung eines so edlen, un-

Empfindung und Phantasie zu nennen.

ersetzbaren Ausdruckes ist. Ist wahre Empfindsamkeit nicht die schönste Mitgabe der Natur? Und haben wir nicht, um die falsche auszudrücken, das passende Wort Empfindeley? Aber freylich, um wahre und falsche Empfindsamkeit zu unterscheiden, dazu gehört Entwickelung der Begriffe, die schwerer ist, als sans rime et sans raison zu spotten. — Auch von dieser Seite muß sich der Deutsche vor dem Franzosen schämen. Wie heilig ist diesem sein Wort sensibilité! Und wie bedächtig setzt er, wenn er spottet, das Wörtlein fausse hinzu! —

Sechste Betrachtung.

Der Kreis von Künsten, welchen wir in der vorigen Betrachtung entdeckten, ist durch die Natur selbst so fest geschlossen, daß keine menschliche Erfindung eine neue aufstellen kann, die mit Recht hineingezogen werden könnte. Gesicht, Gehör, und dieses zwar als Ton- und Wortsinn, können allein Darstellungen bestimmter Zustände der Empfindsamkeit aufnehmen; Gefühl, Geschmack und Geruch vermögen es nicht. Allein vielleicht kann es für das Gesicht außer den bildenden Künsten, außer der Tanz- Schauspiel- und Gartenkunst noch eine besondere Kunst geben? eine Kunst, welche, wie die Musik, durch Melodie und Harmonie der Töne, also durch eine ähnliche Zusammensetzung von Farben auf das Herz wirkt? — So viel ich weiß, ist der Pater Castel der erste gewesen, der den Gedanken gefaßt hat, harmonische Zusammensetzungen von Farben mit Ton-

stücken wetteifern zu lassen *), und Krüger hat seine Erfindung eines clavecin coloré verbessert **). „Il y a sept couleurs primiti-„ves, sagt Castel, comme sept tons dans la „musique. Ces tons et ces couleurs sont „susceptibles de nuances et de degradations. „L'alliance simple et naturelle de certaines „couleurs est plus sensible à l'oeil, peut-être, „que la sympathie des sons ne l'est à l'oreil-„le; la vue reconnoit dont ainsi que l'ouië, „des consonnances et des dissonnances. Avec

*) S. le claveçin oculaire par le *Pere Castel.* Der Verf. des dictionnaire de physique, Herr *Paulian*, sagt davon: (T. I. S. 421.) Le clavecin oculaire est regardé avec raison comme le chef-d'oeuvre du P. Castel. Ce genie inventeur ne prétendoit rien moins, que de causer aux spectateurs par le moyen des couleurs combinées, le même plaisir, que leur cause la combinaison des sons dans le clavecin acoustique. Il n'etoit pas assez riche, pour réaliser un si beau systeme. Bien des témoins oculaires m'ont assuré que l'exécution n'avoit pas répondu à la théorie.

**) Miscell. Berol. T. VII. p. 345.

„tant de rapports entre le ſon et la coúleur, „qui peut s'oppoſer à la conſtruction d'un „inſtrument, qui parlera en même-tems „aux yeux et aux oreilles?“

Die Idee des Paters iſt mannigfaltig kritiſirt worden, allein mir dünkt, man hat den Hauptpunkt ganz überſehn, worauf es ankommt. Herr Prof. Eberhard entſcheidet blos nach dem mathematiſchen Verhältniſſe der Licht- und Luftmaterie, und der verſchiedenen Geſchwindigkeit ihrer Schwingungen*). Moſes Mendelsſohn **) nahm allein darauf Rückſicht, daß wir in einerley Zeit weit mehr Töne als Farben unterſcheiden können, daß eine Farbe ſich noch eine zeitlang im Auge erhält, wenn wir die Augen gleich verſchloſſen haben, daß ſich alſo in einer Farbenmelodie der Eindruck, den die vorhergegangenen Farben hinter ſich gelaſſen, mit den gegenwärtigen vermiſchen, und eine ganz andre Wirkung hervorbringen muß, als man ver-

*) Theorie der ſchönen Wiſſenſchaften S. 29. (alte Ausgabe.)

**) Philoſophiſche Schriften I. Th. 160. 161.

langt *). Chabanon drückt sich über das Räsonnement des P. Castel eben so seicht als nachdrücklich aus: Pour raisonner de même, sagt er **): il faut que le Père Castel n'ait eu nul sentiment de la Musique. Le plus foible instinct pour cet art lui eut fait reconnoitre que l'oreille saisit un rapport entre les sons qui se succèdent, que ce rapport constitue seul le sens et le charme de la melodie, que la vûe n'eprouve rien de semblable; que la melodie des sons exista dans tous les tems, et que celle des couleurs n'existera jamais: Il est donc comme évident, que le Père Castel jugeoit de la Musique par le seul raisonnement, à-peuprès comme en jugeroit un sourd de naissance a qui l'on tâcheroit de donner quelqu'idée de cet art. Il est encore évident qu'avec moins de mathématiques et de raisonnement dans la tête, que n'en avoit l'auteur du clavecin coloré, mais avec des sensations plus justes et plus musi-

*) Siehe auch Herrn Herz über den Schwindel. S. 16.

**) *De la Musique.* S. 350. 351.

cales que les siennes, il n'eut pas été la dupe d'une invention ridicule et d'une absurde chimère. Allein fast scheint es, als ob dieser sonst so schätzbare Theoret, hier den Mangel bestimmter Principien durch das blendende Feuer leerer Deklamation habe verbergen wollen. Nicht zu gedenken, daß er von dem offenbar falschen Satze ausgeht, daß der Gesichtssinn keine Verhältnisse unter den Farben bemerke, so ist seine Berufung auf den Instinkt eben so unphilosophisch, als der Einwurf, daß Melodie der Töne da gewesen, so lange die Welt steht, Farbenmelodie nie Statt finden werde *) Allein darinn gebe

*) Herr Chabanon ist unstreitig einer der besten philosophischen Theoretiker der Musik, und vorzüglich deshalb schätzbar, weil er von den musikalischen Vorurtheilen seiner Nation nur wenig eingenommen ist. Allein bey der Entwickelung der psychologischen Ursachen der Wirkungen der Tonkunst bleibt er immer nur auf der Oberfläche, und begnügt sich sogar oft mit poetischen Tiraden. Nicht mehr als eine solche ist z. B. folgender Satz, wenn er nicht auf deutliche Grundsätze zurück geführet wird: l'homme, croyés moi, n'est

ich ihm völlig Recht, daß der Mann, welcher sich, bey tiefer Kenntniß der Natur, Verhältnisse und Wirkungen der Farben träumen ließ, durch sie die Wirkungen der Musik hervorzubringen, weder ein tiefes Gefühl für ihre Werke, noch eine richtige Beurtheilungskraft für die wahren Ursachen ihres so außerordentlichen Einflusses auf das Herz besitzen konnte.

Ich habe mich in der vorigen Betrachtung ausdrücklich gegen den Grundbegrif für die Künste erklärt, nach welchem man ihr Wesen blos durch den Zweck der Erregung des Vergnügens bestimmt, und bemerkt, daß diese Idee der allgemeinen Theorie der Künste sowohl, als der besondern einzelner davon, eine falsche Richtung gebe. Sollte nicht auch der Pater Castel durch diese Theorie irre geführt worden seyn? Sollte er sich nicht die Wirkungen der Musik von Farbenverbindungen nur deshalb ver-

qu'un instrument; ses fibres repondent aux fils des instrumens lyriques qui les attaquent et les interrogent.

sprochen haben, weil er die Musik selbst, ihrem Wesen nach, verkannte, weil er ihr die vage unbestimmte Wirkung des bloßen Vergnügens zuschrieb? oder dieses Vergnügen doch blos auf die intellektuelle Empfindung von Harmonie einschränkte? Ich darf, um seine Idee in ihrer ganzen Richtigkeit zu zeigen, nur das anwenden, was ich in der vorhergehenden Betrachtung vom Wesen der Tonkunst gesagt habe. Ich gab der Tonkunst nicht die vage Rolle einer Verursacherin von Vergnügen, ich betrachtete sie als Darstellerin des Gefühles, der Leidenschaft selbst, durch möglichst wahre Mahlerey davon in successiven und simultaneen Tonreihen.

Ich habe gezeigt, warum gerade die Tonkunst dieses so vollkommen sey, und die Ursachen davon aus der Natur der Töne, der Beschaffenheit des Gehörsinns, und dem wahren Zusammenhange desselben mit unserm Gedächtnisse, und Dichtungsvermögen für Gefühle und Leidenschaften, hergeleitet. Sollen nun Kombinationen von Farben es den Tönen gleichthun, so müssen sie 1) eben so viel Fähigkeit besitzen, Empfindung und

Leidenschaft zu mahlen, als Töne; 2) der Gesichtssinn muß eben so fähig seyn, die Reihen von jenen schnell und unterscheidend zu fassen, als der Gehörsinn die Reihen von diesen, 3) er muß in eben dem nahen Zusammenhange mit unserm Gedächtnisse und Dichtungsvermögen für Gefühle und Leidenschaften stehen, als dieser. Was den ersten Punkt betrift, so ist es unleugbar, daß Farben mannigfaltiger Grade von Stärke und Schwäche, Lieblichkeit und Rauheit, Sanftheit und Wildheit fähig sind, daß ganze Reihen derselben Beharrlichkeit, Stetigkeit, Verwandtschaft, Einheit und Mannigfaltigkeit ausdrücken können. Allein darum wird doch nie durch eine Zusammensetzung derselben Melodie und Harmonie entstehen, welche auf das Herz wirkte. Zu einer wahren Melodie gehört unstreitig eine bestimmte Tonleiter, ein herrschender Hauptton, eine bestimmte Abmessung der Theile, und ein bestimmtes, der Natur der auszudrückenden Empfindung entsprechendes Tempo; dieß sind gleichsam die nothwendigen Materialien der Melodie. Allein sollen durch sie gebildete Kompositionen wirken, so muß man sich bey jedem In-

terval sein wesentliches Verhältniß zu der ganzen Leiter und zu seinen Zwischentönen bestimmt vorstellen können. Keine von diesen Bedingungen findet sich nun bey den Farben auf die Weise, daß eine wirkende melodische Zusammensetzung derselben möglich wäre. Ich will nicht umständlich zeigen, daß Farben keine so bestimmten Leitern geben, als Töne, daß es unmöglich ist, die Intervallen derselben in ihrem wahren Verhältnisse augenblicklich bestimmt zu fassen; man kann sich durch den ersten den besten Versuch davon überzeugen. *) Wichtiger und entscheidender für das Ganze ist die Bemerkung, daß die Form der Farben der Raum, und keinesweges die Zeit ist. Wenn nun Gefühle und Leidenschaften nur durch solche Zeichen kopieret werden können, welche mit ihnen dieselbe Form, die Zeit, haben, so sind Zusammensetzungen von Farben den Gefühl- und Leidenschaftzuständen des Menschen nicht nur nicht angemessen, sondern sie sind im Ganzen ge-

*) Man wird sich hiebey des Farbenlexikon von Hrn. M. Prange zweckmäßig bedienen können.

gen sie völlig heterogen. — „Allein, könnte man einwerfen, diesem Mangel ist abzuhelfen, indem man durch Kunst die Farben in Bewegung setzt, und zwar in eine schöne Bewegung. *)“ Dieß dürfte wohl nur ein Blendwerk seyn, womit man sich selbst täuschte, und eine solche künstlich bewerkstelligte Farbenbewegung würde nimmermehr die Wirksamkeit der Tonbewegung erreichen. Die Farbe, als Farbe, bewegt sich nicht; der Ton, als Ton, kann ohne Bewegung nicht daseyn. So wie durch das Ruhen in einem Theile des Raums die Farbe ihre wahre, wirksame Existenz hat, so hat sie der Ton durch sein Hinwallen in der Zeit, und wie man auch Farbenreihen in Bewegung zu sezzen versuche, so bewegen sich doch im Grunde die Farben selbst nie, immer nur das, woran sie sich befinden. Diese Bemerkung verdient vorzüglich Einschärfung, weil mehrere Weltweise die Idee des Farbenklaviers dadurch allein hinlänglich widerlegt glaubten, daß sie

*) Moses Mendelssohns philosoph. Schriften. I. Th. S. 90.

zeigten, der Gesichtssinn könne eine Reihe Farben, die auch nur mit mäßiger Geschwindigkeit dem Auge vorübergeführt würde, nicht distinkt fassen. Allein dieses zugegeben, wie es denn zugegeben werden muß, so könnten nach dieser Bemerkung doch Kompositionen von Farben, in sehr langsamen Tempo vorgetragen, gleichsam Farbenadagio's, die Wirkungen ähnlicher Tonstücke hervorbringen. Doch auch dieses ist nicht der Fall, kann es nicht seyn, den Grundsätzen, von welchen ich ausgegangen bin, zufolge.

Was den zweyten Punkt betrift: ob und wiefern nämlich der Gesichtssinn seine Reihen von Farben unterscheidend fassen könne, so muß einen jeden seine Erfahrung lehren, daß eine auch nur mit der mäßigsten Geschwindigkeit dem Auge vorübergeführte Farbenreihe, in eine verworrene Vorstellung zusammenfällt, und daß nur in der langsamsten Aufeinanderfolge eine Mannigfaltigkeit von Farben distinkt gefaßt werden kann. Wenn sich nun daraus auch gerade nicht die Unmöglichkeit aller Farbenmelodie ergiebt, so ist doch die Unmöglichkeit jeder Melodie, die sich von der

äußersten Langsamkeit entfernt, dadurch entschieden.

Was den dritten Punkt betrift, nämlich den Zusammenhang des Gesichtssinnes, wiefern derselbe Farben gewahrnimmt, mit unserm Gedächtnisse und Dichtungsvermögen für Zustände des Gefühls und der Leidenschaft; so ist es allerdings unleugbar, daß der Anblick von Farben Wiedererwachung von im Gedächtnisse ruhenden Spuren vormaliger Gefühls- und Leidenschaftszustände verursachet. Allein unendlich weit bleiben in diesem Stücke die Farben hinter den Tönen zurück: 1) Wenn sie auch Spuren vormaliger Gefühle oder Leidenschaften aufwecken, so ist doch die Wiederempfindung äußerst matt. 2) Selbst diese Wirkung ist nicht nothwendig und unausbleiblich. 3) Da Farbenreihen sich in der Vorstellung nie so zu harmonischer Einheit verbinden, wie in melodischen Sätzen Töne, so kann auch durch dieselben in der Phantasie keine Nachbildung ganzer Gefühls- und Leidenschaftszustände veranlasset werden, wie sie bey Anhörung von Tonstücken wirklich statt findet.

Noch ein Umstand endlich, welcher die Wirkung melodischer Tonsätze bestimmt, fehlt bey den Farbenkompositionen ganz. Höre ich eine melodische Reihe von Tönen, so bin ich mir natürlich zugleich meiner eignen ursprünglichen Anlage bewußt, Gefühl und Leidenschaft in Tönen darzustellen, ich höre in der Sprache des Tonkünstlers die eigene Sprache meines Herzens, mein Gefühl erkennt sich gleichsam im Spiegel des seinigen wieder; kein Wunder also, daß sich augenblicklich sympathetische Rührung durch mein ganzes Wesen verbreitet. Die vollkommenste Farbenmelodie würde doch nie diese Wirkung hervorbringen, weil unser Gefühl in den Farben keinesweges ein nothwendiges, allen Menschen gemeinschaftliches Organ der Gefühlsdarstellung erkennt, wie es bey den Tönen der Fall ist.

Alle diese Gründe zusammen genommen, muß sich nun nothwendig ergeben, daß Farben, wie künstlich man sie auch kombinire, und in Bewegung setze, doch nimmermehr das wirken können, was Töne wirken.

Siebente Betrachtung.

Bisher war es mir hauptsächlich darum zu thun, das wesentliche **Gemeinschaftliche** aller schönen Künste anfzufassen, und sie, demselben zufolge, auf **einen** Hauptbegrif zurückzuführen. Jetzt will ich eine jede in ihrer Eigenthümlichkeit betrachten, die Hauptarten ihrer Werke abtheilen, ihre Gränzen, und die möglichen Arten sie zu verbinden, bestimmen.

Die Ordnung, in welcher man die schönen Künste aufeinander folgen läßt, ist ganz indifferent. Da sich indessen schon bey einer flüchtigen Uebersicht zeigt, daß einige davon und zwar die mehresten aufeinander folgende, einige aber bloß zugleichseyende Gegenstände im Raume darstellen, so will ich erstlich von jenen, dann von diesen handeln. Durch diese Zusammenstellung schon wird ihre nähere oder entferntere Verwandschaft mit einander, und ihre möglichen oder nicht

möglichen Verbindungen gewissermaaßen angedeutet.

Von keiner Kunst hat man wohl in den mannigfaltigen Theorien so verschiedene Begriffe aufgestellt, als von der Dichtkunst, und auch jetzt noch sind die Weltweisen bey weitem nicht darüber einig, was eigentlich das Wesen derselben sey. Die Ursache davon liegt theils in der Natur und den Wirkungen der Poesie selbst; theils in der Unkunde des wahren Sinnes der Aufgabe, theils endlich in der Unzweckmäßigkeit der Methoden, welche man einschlägt, um sie zu lösen. Je mehrere Aehnlichkeit die verschiedenen Arten von Werken einer Kunst besitzen, um desto leichter ist es dem Beobachter, dieselben auf einen Grundbegrif zurück zu führen, da es im Gegentheile in dem Maase schwerer ist, als die mancherley Klassen durch wesentliche Verschiedenheiten gegen einander abstechen. Wie mannigfaltig sind nun die Gegenstände, welche die Dichtkunst in den verschiedenen Arten ihrer Werke bearbeitet! So mannigfaltig, daß man in der That verführt werden könnte, zu glauben, das ganze unendliche Reich der

Möglichkeit stehe ihr zur Behandlung offen! Jezt schildert sie Ausbrüche der stärksten leidenschaftlichen Empfindung, jezt die leisen Wallungen eines sanften Gefühls; jezt beschreibt sie Gegenstände der sichtbaren Natur, und zaubert sie, ohne Farben und Pinsel, vor das Auge der Phantasie; jezt trägt sie im angenehmen Gewande Reihen wissenschaftlicher Ideen, wohl ganze Systeme vor, jezt erzählt sie Handlungen und Schicksale interessanter Personen aus vergangenen Zeiträumen, jezt läßt sie sich solche mit lebendiger Vergegenwärtigung durch alle Momente ihres Geschehens vor unsern Augen entwickeln; jezt stellt sie erhabene Lehren der Moral in gedichteten Scenen der Thierwelt, jezt allgemeine Begriffe unter der reizenden Hülle interessanter Gestalten dar; kurz, sie unternimmt so viel und mancherley, daß es gerade keinen Stumpfsinn verräth, ihr alles zuzutrauen, und der Theorist, zerstreut durch die große Verschiedenheit der Dichtungsarten, das Gemeinsame aller übersieht. Doch, man würde gewiß durch die abstechende Mannigfaltigkeit dichterischer Werke weniger irre geführt worden seyn, hätte man nur den Sinn der Aufgabe, das Wesen der

Poesie zu bestimmen, vor jedem Versuche sie zu lösen, richtig gefaßt. Nach der Umständlichkeit, mit welcher ich in der fünften Betrachtung von der wahren Bedeutung des Begriffs einer Kunst im allgemeinen gehandelt habe, brauche ich hoffentlich im jetzigen Falle nicht erst zu beweisen, daß: einen Begrif vom Wesen der Poesie geben, nichts anders heißen könne, als: aussagen, welches der höchste, wesentliche Zweck des Dichters bey seinen Kompositionen sey, und welche Mittel er, demselben zufolge, um ihn zu erreichen, ergreifen müsse. Es muß also aus einem richtigen Begriffe vom Wesen der Poesie nicht allein erhellen, was im allgemeinen die wirkende Ursache davon ist, daß er darstellet, sondern es muß auch aus der Beschaffenheit dieser wirkenden Ursache selbst einleuchten, warum er gerade durch das Zeichen des Wortausdrucks, und nicht durch irgend ein anderes darstellt. Allein da man diesen Sinn der Frage, von welcher die Rede ist, nicht gehörig entwickelte, so konnte es nicht fehlen, daß man nicht die zwecklosesten Methoden eingeschlagen wäre, um sie zu lösen.

Einige bildeten ihren Begrif nach der Dichtungsart, welche ihnen die vorzüglichste schien; Andre, nach der, welche den größten Umfang hat; Dieser richtete zwar seine Beobachtung auf den Zweck der Poesie, allein er verfehlte den höchsten wesentlichen Zweck, stellte einen zu allgemeinen, oder zu besondern auf; jener sah vorzüglich auf den Seelenzustand, in welchem der Dichter zur Darstellung übergeht, übersah aber dabey das Eigenthümliche, wodurch sich der Seelenzustand des darstellenden Dichters von dem Seelenzustande der übrigen Künstler im Zeitpunkte des Darstellens unterscheidet; jener endlich heftete seinen Blick blos auf das Mittel, dessen sich der Dichter bedient, und stellte entweder das ganze Mittel oder nur einen Bestandtheil des Mittels, als Wesen der Kunst auf. So entstanden mannigfaltige Begriffe vom Wesen der Kunst, deren jeder etwas wahres enthält, keiner aber seiner Bestimmung Genüge thut; so der Begriff der Dichtung, der Nachahmung der schönen Natur, der Kunst, den Vorstellungen, die unter den Ausdruck

der Rede fallen, nach Beschaffenheit der Absicht den höchsten Grad der sinnlichen Kraft zu geben, der Begriff der Begeisterung, der sinnlich vollkommenen Rede, des Sylbenmaaßes und Reims und andre.

Der Dichter stellt im allgemeinen aus eben der Ursache dar, die jeden andern Künstler zur Bildung seiner Werke bestimmt. Interesse an dem Zustande der Empfindsamkeit, in welchem er sich befindet, dadurch erzeugter Trieb, ihn zu unterhalten, ein Denkmahl davon zu schaffen, ihn andern gleichempfindenden Wesen mitzutheilen, das sind die allgemeinsten Gründe, weswegen er dichtet. — Worin liegt nun aber das Eigenthümliche, wodurch er sich von den übrigen unterscheidet? — Insgemein glaubt man diese Frage hinreichend zu beantworten, wenn man sagt, es bestehe darin, daß der Dichter sich willkührlicher Zeichen, die andern Künstler natürlicher bedienen. Allein dieß ist blos das äußere Factum,

nichts weniger aber, als ein philosophischer Aufschluß darüber. Setzt man den ganzen Unterschied des Dichters von den übrigen Künstlern blos in die Verschiedenheit des Zeichens, so sagt man nichts mehr, als, daß ein Gedicht kein Tonstück, kein Tanz, keine Pantomime, kein Gemählde und kein Garten ist, was wohl einem jeden ohnehin der Augenschein lehrt. Der eigentliche Sinn der Frage ist der: wie ist der Zustand der Empfindsamkeit, durch welchen der Dichter zur Darstellung bestimmt wird, von den Zuständen der Empfindsamkeit unterschieden, auf welche sich die Werke der andern Künste gründen? Was ist an ihm Eigenthümliches, weshalb er durch Reihen von Wörtern dargestellt wird? Warum ist das willkührliche Zeichen der Sprache für den Dichter ein nothwendiges Zeichen? — Ich habe in der fünften Betrachtung alle mögliche Arten bestimmte Zustände der Empfindsamkeit darzustellen aufgezählt; ist nun die Dichtkunst wirklich eine schöne Kunst im wahren Sinne des Wortes, so muß sie unter eine von jenen möglichen Ar-

ten gehören, oder allein eine davon ausmachen. Gefühl und Leidenschaft zu mahlen, ist nie Hauptzweck des Dichters, so wie es nie die Hauptfähigkeit seines Darstellungsmittels, der Sprache seyn kann. Poesie ist also von Tonkunst und lyrischer Tanzkunst wesentlich verschieden. Allein, kann auch der Dichter die Mahlerey des Gefühls und der Leidenschaft nie zum höchsten Ziele seiner Wirksamkeit machen, so kann er doch 1) durch Wörter, Gefühl und Leidenschaft im Allgemeinen ausdrücken; 2) den Gegenstand seines Gefühls, seiner Leidenschaft darstellen. Soll aber jedes Werk des Dichters ein in sich vollendetes Ganzes seyn, so darf er nie allein darauf ausgehn, sein Gefühl, seine Leidenschaft auszudrücken, muß allezeit zugleich den Gegenstand darstellen, welcher sie erregte. Im Allgemeinen also theilen sich die Werke des Dichters in solche, worinn er zugleich sein Gefühl ausdrückt, und den Gegenstand desselben darstellt, und solche, wo er, ohne im mindesten sein Gefühl auszudrücken, blos den Ge-

genstand desselben darstellt. Gegenstand der Dichterbegeisterung ist allezeit eine Mannigfaltigkeit von blos geistigen, oder sinnlichen und geistigen Ideen, durch Verstand und Vernunft zu einem innerlich zusammenhängenden Ganzen verbunden, und der Dichter will in seinem Werke dieses Ideenganze in seiner völligen Bestimmtheit, und mit dem Ausdrucke der Verbindung seiner Theile darstellen. Dieß ist das einzige Charakteristische der Zustände lebhaft gerührter Dichterempfindsamkeit, im Allgemeinen; ein Zug, 1) wodurch sie hinlänglich von den Begeisterungen der übrigen Künstler unterschieden sind, und 2) aus welchem allein man schon sieht, warum Wörter ein nothwendiges, durch kein anderes zu ersetzendes Zeichen für den Dichter sind. 1. Das Hauptinteresse des Tonkünstlers ruht auf dem Gefühle selbst, und jemehr er sich in das Bewußtseyn desselben versenkt, desto weniger wird er sich mit den Vorstellungen beschäftigen, die dasselbe erregten, diese werden vielleicht gar im Zeitpunkte seiner Begeisterung ganz verdunkelt. Ja es ist nicht einmal nöthig,

daß sein Gefühl sich auf bestimmte Vorstellungen gründe, es kann blos eine Laune seyn, die sich aus unbewußten Ursachen in seiner Seele zu einem hohen Grade von Lebhaftigkeit erhöhte. Eben so bey dem lyrischen Tänzer. Der dramatische Tänzer und Schauspieler werden durch Vorstellungen von Handlungen, Schicksalen, Charakteren, Gesinnungen und Empfindungen interessanter Personen begeistert, allein das Hauptinteresse ihrer Phantasie geht auf die äußere Erscheinung davon in Bewegungen, Stellungen, Gesten und Mienen. Die Begeisterung des bildenden Künstlers bezieht sich allezeit auf eine Anschauung sichtbarer Gestalt, und in dieser Anschauung allein liegt der Grund der Einheit seines Werkes, und der Zusammenstimmung seiner Theile. Der Gartenkünstler wird im Zustande seiner lebhaft gerührten Empfindsamkeit, durch ein entweder blos von außen empfangenes, oder durch eigene Kraft gebildetes, Phantasiegemählde mannigfaltiger in einem Ganzen der wirklichen sichtbaren Natur vereinigten landschaftlichen Schönheiten zur Darstellung bestimmt.

Wie ganz verschieden von allen diesen ist in seiner Begeisterung der Dichter! Er schaffe, was er wolle, Oden, Elegieen, Lieder, Idyllen, epische Gedichte, Schauspiele u. s. w.; allezeit hat er ein durch Verstand und Vernunft verbundenes Ganzes, entweder blos geistiger, oder sinnlicher und geistiger Vorstellungen, zum Hauptgegenstande seiner Darstellung, und will dieses Ganze in seiner logischen Verbindung darstellen. 2. Sinnliche Bilder allein, sind nie Hauptgegenstand dichterischer Begeisterung; sie können es nur in Beziehung auf allgemeine Wahrheiten, Triebe, und innere Zustände der geistigen Natur des Menschen werden. Allgemeine Wahrheiten, lebhafte Regungen der Triebe, überhaupt Vorstellungen des innern Sinnes, sind für sich selbst schon Stoffe für poetische Darstellung. Schicksale und Handlungen Anderer interessiren den Dichter nicht sowohl wegen ihrer äußern Erscheinung, als wegen der innern geistigen Zustände, welche sie als Folge nach sich ziehen, oder als Ursachen voraussetzen; er begnügt sich nicht, ihr bloses Ereugniß

seiner Phantasie vorzustellen, er sucht ihren Zusammenhang mit bestimmten Gründen ans Licht zu stellen. Ueberhaupt ist jeder Dichterstoff ein durch Verstand und Vernunft verbundenes Ideenganzes, verursacht als ein solches die tiefe Rührung, welche in Darstellung übergeht, und muß also auch, wenn eine ähnliche Rührung in den Herzen der Leser oder Hörer des Werks erfolgen soll, als ein solches dargestellt werden. Nun ist doch in der Welt für den bestimmten Ausdruck unsinnlicher geistiger Begriffe, mannigfaltiger Verhältnisse und logischer Verknüpfung derselben kein Zeichen zu finden, als Sprache; sie ist also nothwendiges Darstellungsmittel für den Dichter. Noch eins: Der Dichter besinge, was er will, Reihen allgemeiner Wahrheiten, Zustände seiner eigenen Natur, oder andrer Wesen, Handlungen, Ereugnisse u. s. w., allezeit muß er Zeitverhältnisse bestimmt ausdrücken, welches er auf keine Weise, als durch Wörter und gewisse Modifikationen derselben leisten kann.

Ich setze nun, diesem Allen gemäß, folgende Grundsätze über das Wesen der Dichtkunst fest: Der Dichter hat mit den übrigen Künstlern der Empfindung und Phantasie das gemein, daß seine Werke Darstellungen bestimmter Zustände lebhaft gerührter Empfindsamkeit sind. Er stellt allezeit den Gegenstand seines Gefühls dar; allein in manchen Werken drückt er, mit der Gegenstandesdarstellung, zugleich auch dessen Beziehung auf sein Begehrungsvermögen und sein Gefühl aus; in manchem trägt er blos den Gegenstand vor, ohne dessen Verhältniß gegen seine Triebe, und sein Gefühl auszudrücken. Der Dichter möge beydes, oder nur Eins von beyden thun, so ist doch allezeit der Stoff, welchen er darstellen will, ein Ganzes entweder blos geistiger oder sinnlicher und geistiger Ideen, verbunden nach den Verhältnissen sei-

ner Theile in der Zeit, und ihren innern Beziehungen, durch Verstand und Vernunft, eine *innerlich* zusammenhängende Reihe von Urtheilen, und da der Dichter durch dieses verbundene Ganze, wegen seiner bestimmten Verbindung, in den Zustand lebhaft gerührter Empfindsamkeit versetzt worden war, so kann er es, um Theilnehmung an seiner Rührung bey andern zu befördern, nicht anders als mit dem Ausdrucke der den Zeitverhältnissen, und den innern logischen Beziehungen angemessenen Verbindung desselben darstellen wollen. Diejenigen Zustände lebhaft gerührter Empfindsamkeit also, welche durch solche Stoffe bewirkt worden, sind dem Dichter eigenthümlich, und, wiefern sie nur durch Reihen von Wörtern dargestellt werden können, so ist Wortausdruck, das nothwendige Zeichen des Dichters.

Durch diese Grundsätze ist, scheint mir, das eigenthümliche Feld der Dichtkunst so genau als möglich bestimmt, und natürlich müssen dadurch auch alle fremde Felder von ihrem Besitze gehörig ausgeschlossen seyn. Mit andern Worten: es erhellet aus denselben, was Zweck des Dichters seyn kann, und was er darzustellen vermag, oder nicht. Nämlich, um nur die Hauptpunkte auszuheben: *)

1) Höchster Zweck des Dichters ist nie: zu lehren, allezeit zu rühren.

2) Höchster Zweck des Dichters ist es nie, Gefühl und Leidenschaft zu mahlen.

3) Höchster Zweck des Dichters ist es nie: sichtbare Gestalten darzustellen.

Ich will nun versuchen, diesen Grundsätzen über das Wesen der Dichtkunst zu Folge, eine philosophische Eintheilung ihrer verschiedenen Werke zu entwerfen.

*) In dem folgenden Theile wird ausführlich davon gehandelt werden.

Alle Werke der Poesie sind Darstellungen bestimmter Zustände lebhaft gerührter Empfindsamkeit. Welche Stoffe dichterische Begeisternng erregen, ist eben im Allgemeinen bestimmt worden. Der Dichter stellt allezeit den Gegenstand seines Gefühls dar; allein er kann auch zugleich die Beziehung desselben auf sein Begehrungsvermögen und sein Gefühl ausdrücken. Diesem zu Folge müssen sich die Werke der Poesie theilen in 1) solche, wo der Dichter einen Gegenstand darstellt, welcher seine Empfindsamkeit lebhaft gerührt hat, zugleich aber die Beziehung desselben auf sein Begehrungsvermögen und seine Gefühle ausdrückt. 2) solche, wo der Dichter blos den Gegenstand darstellt, welcher seine Empfindsamkeit lebhaft gerührt hat, ohne die Beziehung desselben auf sein Begehrungsvermögen, und sein Gefühl auszudrücken. Der Unterschied, auf welchen sich diese Eintheilung gründet, ist richtig, und so lange man keinen höhern, alle Werke der Poesie gerader durchschneidenden aufzeigt, ist sie die einzige richtige philosophische Klassifikation im Allgemeinen. Ich will versuchen sie weiter in das Spezielle fortzuführen.

Der Dichter kann die Beziehung eines Gegenstandes auf sein Begehrungsvermögen, und das dadurch entstandene Gefühl auf gedoppelte Weise ausdrücken: 1) so daß er beydes durch Wörter ausdrücklich bestimmt angiebt. 2) daß er, ohne eben dieses zu thun, dem Gegenstande eine Darstellung giebt, woraus seine Beziehung auf das Begehrungsvermögen, und das dadurch entstandene Gefühl hervorleuchtet. Ich nenne den Ausdruck der erstern Art, den direkten, den der letztern den indirekten. Dieser ist nicht etwa blos den schwächern Gefühlen und Leidenschaften eigen, sondern die allerstärksten gehen oft, wie wir bey der Ode sehen werden, in ihn über. Beym direkten Ausdrucke sagt der Dichter in bestimmten Urtheilen, wie ein gewisser Gegenstand sich gegen sein Begehrungsvermogen, seine Triebe verhält, und was durch denselben für ein Gefühl in ihm erregt wird. Beym indirekten zeigt sich seine Leidenschaft blos in sinnlicher mahlerischer Darstellung und Sprache. Er hat drey Hauptgrade zur Bezeichnung der Leidenschaften und Gefühle, nach ihrer grö-

ßern oder geringern Stärke: 1) Versinnlichung überhaupt. 2) erhöhende Mahlerey, mit den Farben der Liebe, oder des Hasses. 3) Personifizirung, Gestaltung und Belebung blos geistiger Begriffe.

Uebersehen wir nun die ganze große Summe von Werken, in denen sich bey der Gegenstands-Darstellung auch direkter oder indirekter Gefühls- und Leidenschaftsausdruck zeigt; so finden wir sie freylich dem wesentlichen nach in einem und demselben Punkte zusammentreffen, allein zugleich auch bestimmte Gränzlinien, nach welchen man sie *bis* zum Vereinigungspunkte hin zweckmäßig abtheilen kann. Sie drücken alle die eigene Rührung und Richtung des Begehrungsvermögens ihrer Verfasser aus, hängen noch, so wie sie nach vollendeter Darstellung dastehn, an sichtbaren Fäden gleichsam, mit dem innern Daseyn derselben zusammen, daß man keinen Blick in sie thun kann, ohne zugleich in das Herz des empfindenden Menschen zu sehen, welcher sie bildete. Ich weiß kein festeres Band, das

Werke dieser Art zu einer Gattung zusammenknüpfen könnte; es wird bey jeder weitern Klassifikation noch sichtbar seyn.

Es giebt drey Prinzipien der philosophischen Unterabtheilung für diese Klasse:

1) Verschiedenheit der Gegenstände.

2) Verschiedenheit der Richtung, in die das Begehrungsvermögen durch den Gegenstand versetzt wird.

3) Verschiedenheit des Gefühls.

I) Gegenstände können seyn: a) Vorstellungen gegenwärtiger Verhältnisse seines eigenen Daseyns, Wirkens, und Leidens, Vorstellungen individueller Situationen des Lebens, Vorstellungen von in einer bestimmten Zeit wirklichen Graden eigener Vollkommenheit, oder Unvollkommenheit, Glückseligkeit oder Unglückseligkeit. b) Vorstellungen allgemeiner Begriffe von Kräften, Eigenschaften, Verhältnissen, und Zuständen, welche allen Menschen gemein sind, oder gemein sein können, oder auch gemein seyn sollen; Vorstellungen also, welche den Dichter nicht wegen seiner Individualität,

sondern wegen des allgemeinen Charakters der Menschheit interessiren. c) Vorstellungen allgemeiner Gesetze der Natur, der physischen, und der moralischen, und gemeinschaftlicher von beyden. d) Vorstellungen äußerer, sinnlich empfindbarer Eigenschaften, Wirkungen, Veränderungen der Körperwelt. e) Vorstellungen äußerer Entwickelungen von menschlichen Charakteren in Gesinnungen, Empfindungen und Leidenschaften. f) Vorstellungen vergangener Schicksale und Handlungen einzelner und mehrerer in bestimmtem Zusammenhange gestandener Menschen.

II) Das Begehrungsvermögen des darstellenden Dichters kann der Beschaffenheit nach betrachtet werden 1) in psychologischer 2) in moralischer Hinsicht. Blos psychologisch betrachtet, kann der Dichter Neigung oder Abneigung, oder wohl beydes zugleich empfinden. Allein wir müssen hier sorgfältig unterscheiden die Richtung des Begehrungsvermögens gegen das bloße Objekt der ganzen Begeisterung, und die gegen die ganze Begeisterung selbst. Nun kann unstreitig der

Dichter eben sowohl zur Abneigung als zur Neigung gegen das Objekt gestimmt seyn, er kann es hassen und lieben, fliehen und umarmen. Allein das Ganze seines Seelenzustandes, die Vorstellung des Objekts, die Beziehung derselben auf sein Begehrungsvermögen selbst, und das dadurch entstandene Gefühl, muß er schlechterdings, wenn Kunstdarstellung natürlicher Weise erfolgen soll, mit Neigung und Liebe befassen, welche aber nur in so fern in die Darstellung übergeht, als sie den Dichter zur vollkommensten Ausbildung seines Stoffes nöthigt. Alle dichterische Werke, worin Beziehung bestimmter Gegenstände auf das Begehrungsvermögen ausgedrückt wird, sind entweder 1) solche, welche ein Bestreben nach einem Gegenstande, oder 2) solche, welche einen Widerwillen und Abscheu gegen einen Gegenstand enthalten. Nun sind die Objekte des Begehrungsvermögens: a) entweder Objekte der Vorstellung, des Erkennens und Begreifens, b) oder Objekte der Lust, und Unlust. c) Objekte der Ausübung oder Unterlassung, Nachahmung oder Nichtnachahmung.

Mithin wird jedes Gedicht dieser Art enthalten, entweder: das Bestreben, einen Gegenstand der bloßen Vorstellung zu erkennen, und zu begreifen, oder die Idee davon zu vernichten, zu entfernen; oder: das Bestreben, einen Gegenstand der Lust zu besitzen, den Gegenstand der Unlust zu vernichten oder zu entfernen; oder endlich: ein Bestreben, ein vorgestelltes Objekt der Ausübung durch sich wirklich zu machen, oder das entgegengesetzte zu thun. Das Objekt kann entweder erreicht werden, oder nicht; erreicht werden entweder, durch die eigene Kraft des Menschen *allein*, oder durch Dazwischenkunft äußerer Mittel; nicht erreicht werden wegen Eingeschränktheit der eigenen Kraft des Menschen, oder äußerer Umstände. Der Mensch kann, es möge nun erreicht werden können, oder nicht, ein nothwendiges Bedürfniß haben, nach der Erreichung desselben zu streben, oder nicht. Hieraus ergeben sich mehrere Unterschiede dichterischer Werke der Art, von welcher ich gegenwärtig rede. Es sind: 1) Werke, welche die leidenschaftliche Darstellung ei-

nes Objekts enthalten, welches zu erreichen wir ein nothwendiges Bedürfniß haben, und zwar a) entweder eines solchen, welches wir erreichen können, α) durch eigene Kraft oder β) äußere Mittel, b) oder nicht erreichen können, weder α) durch die eine noch β) durch die andern.

2) Werke, welche die leidenschaftliche Darstellung eines Objektes enthalten, auf dessen Erzielung unser Begehrungsvermögen nur zufälliger Weise gerichtet ist, und zwar a) entweder eines solchen, welches wir erreichen können α) durch eigene Kraft, oder β) äußere Mittel, b) oder nicht erreichen können, weder α) durch die eine, noch β) durch die andern.

Eben so ist es mit den Objekten der Abneigung, und jeder kann sich die möglichen Unterschiede dichterischer Werke in dieser Rücksicht denken. Es sind: 1) Werke, welche die leidenschaftliche Darstellung eines Objektes enthalten, welches zu verabscheuen, zu entkräften, zu vernichten, wir ein nothwendiges Bedürfniß haben, und

zwar a) entweder eines solchen, welches wir aus unsrer Vorstellung verbannen, entkräften, vernichten können, α) durch eigene Kraft oder β) äußere Mittel; b) oder eines solchen, welches wir auf keine Weise aus der Vorstellung oder Wirklichkeit entfernen können, weder α) durch die eine, noch β) durch die andern.

In moralischer Rücksicht muß das Begehrungsvermögen des Dichters, wie jedes andern Menschen betrachtet werden, 1) wie es sinnlich reizbar und bestimmbar 2) wie es durch Vernunft verbindlich gemacht ist, und durch dieselbe unter jedem Verhältnisse wirklich bestimmt werden kann. So theilen sich also in dieser Rücksicht die Werke der Dichtkunst in 1) Werke, welche eine leidenschaftliche Darstellung eines bloßen Objekts für das thierische Begehrungsvermögen; 2) Werke, welche eine leidenschaftliche Darstellung eines Objektes für das moralisch bestimmte Begehrungsvermögen enthalten.

In Rücksicht auf den Grad der Stärke, mit welchem das Begehrungsvermögen

thätig ist, kommt alles auf das Interesse des Gegenstandes, das Bedürfniß seiner Erreichung, das Bewußtseyn eigener Kraft, und die Vorstellung des Verhältnisses derselben gegen die Erreichung des Zwecks an. In allen diesen Rücksichten begehrt und verabscheut man bald stärker, bald schwächer, und der Dichter drückt demnach in Werken der Art, wovon wir sprechen, bald mehr oder minder starke Thätigkeit] des Begehrungsvermögens aus.

Ich gehe nun zum Gefühl über: In Rücksicht der Qualität desselben, psychologisch betrachtet, kann ein Gedicht sich beziehn auf einen Gegenstand der Lust, oder der Unlust, oder beyder zu einer gemischten Empfindniß vereinigt. Die Ursache der Darstellung ist allezeit Vergnügen, Interesse an der Empfindung, und der Dichter, welcher Unlust oder Mischung von Lust und Unlust ausdrückt, muß Lust an der Unlust oder der Mischung von Lust und Unlust finden. Moralisch betrachtet, schränkt sich das Angenehme oder Unangenehme entweder auf unser Selbst ein, oder es hat eine

Richtung nach aussen gegen gleichfühlende Wesen, ist entweder egoistisch oder sympathetisch.

Dem Grade nach sind Vergnügen und Misvergnügen stärker oder schwächer, verbunden mit stärkern oder schwächern Gefühle der Kraft. Auch diese Verschiedenheit hat auf die Werke Einfluß, in welchen der Dichter Gefühl ausdrückt.

Wenn es die erste Bedingung der Möglichkeit einer richtigen Eintheilung ist, sich der ganzen Sphäre versichert zu haben, welche getheilt werden soll; so wird mir niemand die Weitläuftigkeit verargen, mit welcher ich alles, was nur unter den Ausdruck des Dichters fallen kann, zusammengestellt habe. Es war mir darum zu thun, gleichsam eine Karte von diesem Theile der Dichterwelt zu liefern, auf welcher nicht nur alles, was die bisherigen Genien hervorgebracht haben, seinen bestimmten Platz fände, sondern auch der gehörige Raum für alles das bliebe, was je noch in Zukunft von dieser Art erscheinen kann, und ich schmeichle mir, meinen Endzweck er-

reicht zu haben. Ode, Elegie, Lied, Allegorie, Lehrgedicht, beschreibendes Gedicht, Idylle, erzählendes, episches, romantisches Gedicht, und Satyre, haben in der Sphäre, die ich gezogen habe, ihre gewissen Punkte, wo sie ursprünglich hingehören; ja es sind sogar die Stellen für die Unterarten gewisser Gattungen hinlänglich bezeichnet. Da indessen meine Methode von der bisherigen Behandlung der Dichtungsarten so ganz abweicht, und die meisten Leser zu sehr an diese gewöhnt seyn möchten, um nicht durch jene in Verlegenheit zu gerathen, so erlaube ich mir hierüber noch einige Worte.

Ich rechne Ode, Elegie, Lied, Allegorie, Lehrgedicht, beschreibendes Gedicht, erzählendes Gedicht, Idylle, episches Gedicht, Romanze, und Satyre, zu einer und derselben Klasse, weil alle diese Gattungen darin mit einander übereinkommen, daß ihre Werke zugleich den Gegenstand der Begeisterung darstellen, und die Richtung des Begehrungsvermögens, und Gefühls ausdrücken. Bey der Ode, der

Elegie und dem Liede liegt dieses am Tage, selbst bey der Allegorie, deren ganze Entstehung doch der Liebe, oder dem Hasse eines allgemeinen Begriffs, oder Verstandeswesens zugeschrieben werden muß. Bey den übrigen Gattungen dürfte es vielleicht bezweifelt werden, wenn man sich nicht dessen lebhaft erinnert, was ich vom indirekten Leidenschaft- und Gefühl-Ausdrucke gesagt habe. Wodurch unterscheiden wir das Lehrgedicht von der bloßen Betrachtung und Abhandlung des Denkers, die Beschreibung schöner Naturscenen des Dichters von der Beschreibung des bloßen Beobachters, die Sitten- und Charakterschilderung des Idyllisten und Satyrikers, die Erzählungen eben derselben, sowohl als der epischen und romantischen Dichter von ähnlichen Werken der Prosaisten? — Durch nichts anders, denn durch den Ausdruck von Gefühl und Leidenschaft, welcher in ihnen herrscht, und diese unverkennbar als die entscheidenden Triebfedern der Darstellung ankündigt. Ich fordre die Leser des schweizerischen Sängers der Ewigkeit, des französischen

Dichters der Jahreszeiten, des größten der Idylliſten, die Leſer eines Juvenal, eines Homer und Oſſian, eines Wieland und Bürger auf; haben ſie nicht in den Meiſterwerken dieſer Dichter etwas mehr gefunden, als Gegenſtandsdarſtellung? nicht bemerkt, daß dieſelben mit dieſer zugleich einen Ausdruck der Rührung und Richtung des Begehrungsvermögens ihrer Verfaſſer geben, daß es Denkmäler gewiſſer Perioden ihres begeiſterungsvollen Daſeyns ſind, die in der Darſtellung vereinzelt und iſolirt erſcheinen, doch aber, ihrer Abgelöſtheit und Trennung ungeachtet, an myſtiſchen Fäden mit den Herzen ihrer Urheber zuſammenhalten? Konnten ſie dieſe Werke leſen, ohne die Dichter vor ſich zu ſehen, einen Blick in jene thun, ohne zugleich in die Herzen von dieſen zu blicken? Immer können ſie eine *Clariſſa* leſen, ohne an Richardſon zu denken, nie einen Geſang der Aeneis, ohne ihn auf die hohe gefühlvolle Seele des Virgil zu beziehen, und dieß in jeder Zeile und jedem Ausdrucke. — Ich weiß nichts mehr hinzuzuſetzen, ſo in

die Augen springend scheint mir diese Uebereinstimmung.

Allein, worin liegt, wird man fragen, die specifische Verschiedenheit der Arten dieser Gattung? Mit welchem Rechte sondert man Ode, Elegie, Lied, Allegorie, Lehrgedicht, beschreibendes Gedicht, Satyre, Idylle, episches, romantisches Gedicht? Und, wenn man einige von diesen Gattungen mit dem besondern Namen der lyrischen Poesie belegt, was hat man zu dieser Auszeichnung für einen Grund? — Jede der angegebenen Arten hat in der That etwas Eigenthümliches in ihrem Wesen; allein dieses Eigenthümliche liegt nicht bey allen in einem und demselben Bestandtheile des Gedichts; Werke, welche in einem Stücke an einander gränzen, sind in andern wieder verschieden. An den Gegenständen unterscheiden wir Lehrgedicht, beschreibendes Gedicht, erzählendes, satyrisches Gedicht; allein wir können durch die Gegenstände allein weder Ode, noch Elegie, noch Lied hinlänglich bestimmen, denn sie behandeln bald eigene Lebenssituationen

der Verfasser, bald historische, bald moralische, politische, und andere Stoffe; eben so wenig durch sie allein die Allegorie, und zwar aus eben derselben Ursache. Ich glaube durch folgende Punkte der Charakterisirung dieser Dichtungsarten näher zu kommen. Beym Lehrgedichte, beschreibenden, erzählenden und satyrischen Gedichte ist zwar der Zweck des Dichters Fortpflanzung und Mittheilung seines Gefühls, allein er ist sich im Zeitpunkte der Begeisterung mehr des Ideenganzen bewußt, welches dasselbe erregte, als des Gefühls selbst, und der Richtung seines Begehrungsvermögens gegen den Gegenstand, und zwar ist der Gegenstand ihm dann nicht mehr unermessen, unbegriffen oder unerkannt, sondern seine Rührung, seine Begeisterung gründet sich auf vollständige Anschauung, auf Beobachtet = Entwickelt = Begriffen = Erkannthaben. Er ist also gerührt durch einen Stoff, den er unter seine Fassung gebracht, sich eigen und gleichsam unterworfen gemacht hat; es ist kein Kampf zwischen dem Stoff und der Kraft, die ihn behandeln soll, wenn ich so sagen darf, sie

verhalten sich nicht, wie das Unendliche gegen das Endliche, das Große gegen das Kleine, das Starke gegen das Schwache, die Kraft ist dem Stoffe gewachsen, und der Dichter ist sich mehr bewußt des Gegenstandes, den er erkennt, denn der Richtung seines Begehrungsvermögens, und seines Gefühls. Dieses alles muß nun natürlich sowohl auf die Gegenstandsdarstellung, als auf den Leidenschaft- und Gefühlausdruck Einfluß haben. Jene wird unter diesen Verhältnissen des dichtenden Genies keine rapsodische Zusammenwerfung herausgerissener Züge und Glieder seyn, sie wird sich durch Bündigkeit, und pragmatischen Zusammenhang auszeichnen. Dieser wird nicht aus den stärksten Farben zusammengesetzt seyn können, wird sich durch sanftere Bildung und nüchternere Sinnlichkeit unterscheiden. Man sieht von selbst ein, daß die einzelnen Arten dieser Gattung einer weitern Eintheilung fähig sind, welche sich auf Verschiedenheit der Stoffe, oder des in den Werken sich ausdrückenden Gefühls, oder auch der Form der Komposi-

tion gründet. So kann man das sogenannte Lehrgedicht, in Rücksicht der Verschiedenheit wissenschaftlicher Stoffe, das beschreibende Gedicht dieser Gattung, in Rücksicht der Verschiedenheit der Gegenstände, die entweder sinnlich oder geistig sind, das erzählende Gedicht dieser Gattung, in Rücksicht des Charakters des historischen Inhalts, die Satyre in Rücksicht der Eigenthümlichkeit des in ihr sich ausdrückenden Gefühles, theilen. Davon mit mehrerem in dem Abschnitte vom Werthe der Stoffe.

Bey der Ode, der Elegie, dem Liede, der Allegorie ist das Bewußtseyn des Dichters mehr auf die Richtung seines Begehrungsvermögens und sein Gefühl, als auf die Betrachtung des Gegenstandes geheftet. Ich finde hier nicht blos eine mit Leidenschaft und Gefühl gebildete Darstellung, sondern ich sehe das Treiben und Dringen der Leidenschaft, das lebendige Wirken des gegenwärtigen Gefühls in der Seele des Dichters, selbst, wie es sich in einem Ganzen wörtlich bezeichneter Ideen ausdrük-

ken kann. Ich nenne diese Gattung die lyrische Poesie, ohne allen weitern Nebenbegrif. Unter allen in dieser Rücksicht möglichen Fällen zeichnen sich vorzüglich drey aus. 1) Der Gegenstand ist zu unendlich, um erreicht, gefaßt, besessen zu werden, und spannt doch unablässig durch sein unerschöpfliches Interesse die Kräfte der Seele zur Begier, ihn zu erreichen, zu fassen, zu besitzen; oder der Gegenstand ist zu unendlich, zu stark, um vernichtet zu werden, und fordert dennoch durch seinen Charakter, seine Eigenschaften und Wirkungen den Geist auf, ihn vernichten zu wollen. Der Gegenstand kann seyn ein Gegenstand a) des Erkennens b) des Empfindens c) des Handelns, und der sich auf ihn beziehende Zweck muß entweder wirklich für den Menschen überhaupt, oder doch wenigstens für den Dichter in seiner gegenwärtigen Situation, unerreichbar seyn, der Gegenstand des Erkennens muß entweder vom Menschen überhaupt, oder vom Dichter im Augenblick der Begeisterung nicht erreicht, begriffen, erschöpft, der Gegenstand des Genusses, entweder

vom Menschen überhaupt, oder vom Dichter in seiner diesmaligen Situation nicht ausgenossen werden können, das Ideal des Handelns muß entweder dem Menschen überhaupt unerreichbar seyn, oder doch dem Dichter jetzt so scheinen. Eben so mit den Gegenständen der Abneigung, des Hasses, mit dem Zwecke der Vernichtung. Wenn nun in diesem Falle das unwiderstehliche Interesse des Gegenstandes die Seele des Dichters ergreift, daß sie kühn und kraftvoll sich ihm entgegenschwingt, seine Unendlichkeit zu erreichen und zu befassen strebt, dann entsteht ein ganz eigenes, von allen übrigen verschiedenes Werk der Dichtkunst, die Ode. Sie bezieht sich allezeit auf einen Gegenstand, der entweder wirklich, oder nur für den jetzigen Blick des begeisterten Dichters erhaben ist. Kraftvolles kühnes Bestreben, bey welchem der Geist seiner Endlichkeit zu vergessen scheint, ist die Triebfeder der Begeisterung, die sie erzeugt und in der Darstellung die belebende Seele des Werkes, die aus allen Gliedern desselben gleichsam herausathmet. Die Gegenstandsdarstel-

lung in demselben kann auf keinen Fall pragmatische Entwickelung seyn, sie ist rapsodisch; ihr höchstes Gesetz: in dem kleinsten Raume die stärksten Züge des Erhabenen zu konzentriren. Die höchsten und kühnsten Grade der Bildlichkeit sind ihr eigenthümlich.

2) Der Zweck ist der menschlichen Kraft angemessen, der Geist ist voll sicherer Hoffnung ihn zu erreichen, oder hat ihn eben erreicht. Frohes Streben, und Vorgeniesen des künftigen, sanftes süßes Empfinden des gegenwärtigen Gutes sind die Folgen davon in der Seele des Dichters. Durch diese Situation entsteht eine besondre Art von Werken: Lieder. Hier sind Zweck und Kraft in Ebenmaase; Streben ohne Hinderniß, mit Vorhersehung der Erreichung, oder bequemer Allgenuß des schon Erreichten, drücken sich als Hauptsache überall im Gedichte aus; die Darstellung des Gegenstandes ist nicht rapsodisch, nicht wild zusammengedrängt, sondern bündige stetige Entwickelung.

3) Der Dichter sieht ein, daß ein gewisser Zweck von ihm, entweder weil er

Mensch ist, oder wegen der Verhältnisse seiner Individualität, nicht erreicht werden kann, oder er ist sich in einem gewissen Zeitpunkte bewußt, ihn wirklich verfehlt zu haben. Ist nun ein solcher Zweck demselben wegen seines durch die Natur unveränderlich bestimmten Wesens nothwendig, oder immer gleich interessant, oder ist er es ihm wegen nur zufälliger Richtung seiner Neigungen, so wird die vorhergesehne Unmöglichkeit seiner Erreichung, oder die wirkliche Verfehlung desselben ihn zwar mit Traurigkeit erfüllen, doch aber nicht hinreichen, den Reiz des Gegenstandes, und das Interesse des Zweckes zu vernichten; er wird immer noch nach ihm hinstreben, oder doch wenigstens bey der anhaltenden Betrachtung, in der Schwermuth eine gewisse sanfte Wohllust empfinden. Hieraus ergiebt sich eine eigene Klasse von Werken der Poesie: Gesänge einer süssen Wehmuth, Elegien. Hier drückt sich ein wahrhaft wundervolles Zusammenspiel des Angenehmen und Unangenehmen, gleichsam zur Harmonie in einanderwallend, aus. Die Gegenstands-

darstellung ist, wie beym Liede, bündige stetige Entwickelung.

Ich nannte unter den lyrischen Gedichten noch die Allegorie, und muß den Vorwurf befürchten, daß bey Werken dieser Art das Bewußtseyn des Dichters mehr auf den Gegenstand der Betrachtung denn auf die Bewegung und das Gefühl des Gemüthes gerichtet sey. „Haftet nicht, dürfte man sagen: bey der Allegorie dein Blick an der Gestalt, in die du den allgemeinen Begriff oder das Verstandeswesen kleidest, und bist du dir wohl etwas andern klärer bewußt, denn dieser Anschauung?" Wenn ich auf diesen Einwurf erwiedere: daß es allerdings so ist, daß aber unser Geist in der allegorischen Gestalt im Grunde nichts anders sieht, als seine Neigung und sein Gefühl, daß also in diesem Stücke Bewußtseyn der Betrachtung und Bewußtseyn der Neigung und des Gefühles Eins und dasselbe sind, so muß dieses so lange paradox scheinen, bis ich meine Ideen über den Ursprung und das Wesen der Allegorie genauer entwickelt habe. Ich will die-

ses gegenwärtig nur in soweit thun, als es zur Rechtfertigung meiner Klassifikation nöthig ist. Die ausführliche Behandlung gehört in den Theil der Aesthetik, welcher die allgemeinen philosophischen Gesetze für die Bezeichnung darstellt.

Wenn ich einem allgemeinen Begriffe oder einem geistigen Wesen sichtbare Form und Gestalt gebe, so kann ich entweder sie dem Vorstellungs-Vermögen anschaulich darstellen, oder die Richtung meiner Neigung gegen sie ausdrücken wollen. Der erste Zweck gründet sich auf ein Interesse des Erkenntnißvermögens, und reicht nicht hin, um die dichterische Allegorie völlig zu erklären. Ich will mich also sogleich an den zweyten halten. Geistige Wesen und allgemeine Begriffe erregen unsre Bewunderung oder Verachtung, unsre Liebe oder unsern Haß, jenachdem wir an ihnen Eigenschaften und Merkmale denken, welche an sich, oder durch ihre Wirkungen, Bewunderung oder Verachtung, Liebe oder Haß verdienen, Zuversicht oder Furcht erregen. Der blos denkende und erken-

kende Mensch kann sich hier an geistigen Vorstellungen und Begriffen begnügen, ja sein Interesse erfordert es oft, alle sinnliche Züge von ihnen sorgfältig zu entfernen. Nicht so mit dem lebhaft bewegten, strebenden fühlenden Menschen. Er bedarf eines anschaulichen Objektes, seine Neigung oder Abneigung betreffe nun ein geistiges Wesen, oder einen allgemeinen Begriff. Es wird nicht unzweckmäßig seyn, von jedem im Besondern zu handeln. Götter und Göttinnen sich in sichtbarer Persönlichkeit und bestimmter Gestaltung zu bilden, kann für die bloße Vernunft kein Bedürfniß seyn. Bewundrung, Zuversicht und Liebe haben in den Zeitpunkten ihrer feurigsten Wirksamkeit jene Formen erzeugt. Die Vernunft mag sich immer, um den zureichenden Grund für gewisse Erscheinungen in der Sinnenwelt zu denken, mit dem Begriffe eines oder mehrerer unerkennbaren Wesen in der übersinnlichen Welt befriedigen. Jene Gemüthsbewegungen bedürfen eines bestimmten Objektes. für ihre Richtung, der leere Umriß des reinen Begriffs reicht nicht

hin, das bloße Verstandesding muß sich in Erscheinung des Wirklichen verwandeln, muß Figur, Gestalt und Farbe des empfindbaren Daseyns annehmen. Eben so bey denen, welche ein Bedürfniß haben böse, verachtungswürdige, fürchterliche, übersinnliche Wesen anzunehmen, in denen Zeitpunkten, wo sie Kraft genug besitzen, die Vorstellung derselben mit Leidenschaft zu unterhalten. Haß und Furcht gestalten und bilden im Entgegengesetzten aus eben dem Bedürfnisse, wegen welches es Bewundrung, Liebe und Zuversicht thun. 2) Die Vorstellung allgemeiner Begriffe von Kräften, Vollkommenheiten und Unvollkommenheiten, Tugenden und Lastern erfüllen uns mit Bewundrung, Zuversicht, Liebe oder Verachtung, Furcht und Haß. Diese Affekte werden dann in ganz einen andern Zustand der Wirksamkeit versetzt, als wenn sie auf Individuen gerichtet sind, welche unter einen allgemeinen Begriff gehören, sie dehnen sich in die ganze Sphäre des Möglichen aus. Nun aber widerstreitet es der Natur dieser Gemüthsbewegungen, sich im Allgemeinen

zu verlieren, sie fordern ein bestimmtes und zwar anschauliches Objekt, auf welches sie ihre Kraft und Wirksamkeit richten können, ein Objekt, dessen sichtbares Wesen und Charakter der Beziehung des allgemeinen Begriffs auf Moralität, und Glückseeligkeit, und der deßhalb in der Seele des Dichters entstandenen Neigung entspricht.

So ist denn die allegorische Einkleidung allezeit Ausdruck der bestimmten Richtung des Begehrungsvermögens des Dichters zu einem Gegenstande. Die Allegorie ist also keine besondere Art der lyrischen Dichtkunst, man sieht vielmehr von selbst, daß Oden- Elegien- und Liederdichter sich dieser Form gleich natürlich bedienen können.

Die andre Hauptgattung der Werke der Dichtkunst befaßt diejenigen, wo der Dichter bloß den Gegenstand seiner Begeisterung darstellt, ohne seine Leidenschaft und sein Gefühl darin auszudrücken. Man könnte, wenn man diese Heterodoxie wagen wollte, sagen, daß die Werke der vorigen Gattung allein das eigentliche Ge-

bieth der Poesie im höhern Sinne ausmachten, diese zwischen Poesie und Redekunst in der Mitte stünden, der Uebergang von jener zu dieser wären. Wenigstens giebt denenselben sonst nichts Anspruch auf einen bestimmten Platz in der Sphäre der Dichtkunst, als daß die Triebfeder der Darstellung derselben allezeit Interesse der der Empfindsamkeit ist, daß das darzustellende Ganze in der Vollständigkeit, den Aussenseiten, dem innern Zusammenhange dargestellt wird, unter welchen allein es ein solches Interesse der Empfindsamkeit in dem Herzen des Verfassers erregen konnte, und in den Herzen andrer gleichempfindender Wesen erregen kann, daß also auch die vollkommenste, anziehendeste und fesselndeste Anschaulichkeit dieses Ganzen höchstes Gesetz der äusern Darstellung ist. Es giebt nur drey Arten dieser Hauptgattung:

1) Schilderungen geistiger Gegenstände, an sich, oder nach ihrer Erscheinung im Aeußern, z. B. Charakter, Sittenschilderungen.

2) Erzählende Gedichte *).

3) Dramatische Gedichte **).

Ich begnüge mich vor der Hand an dieser Skiagraphie, und Bestimmung des Wesens der Dichtungsarten. Ich wollte bloß zeigen, was jede für sich ist; die Untersuchung über den Werth ihrer Stoffe, die Vollkommenheit in der Anordnung und Bezeichnung ihrer Werke gehört noch nicht hieher. Jetzt nur noch einige Worte über das Sylbenmaas, dessen Wesen, Wirkungsgrund und Anwendung.

*) Können wieder getheilt werden in Rücksicht der Verschiedenheit der historischen Stoffe, der Gefühle, die sie besonders erregen sollen, gewisser bestimmter Zwecke und Formen.

**) Werden eingetheilt, in Rücksicht auf die Verschiedenheit der Hauptempfindung und Hauptleidenschaft, welche das dramatische Ganze zu erregen bestimmt ist, in Lustspiele, Dramen und Trauerspiele. Andre Eintheilungen gründen sich auf Verschiedenheit des Standes der handelnden Personen, äußere Form u. a.

Ich habe bereits im Vorigen erinnert, daß die Dichtkunst in Rücksicht auf die Materie und den Inhalt der Wörter, Leidenschaft und Gefühl auf keine Weise mahlen könne, daß aber die Sprache wegen der Zeitform gewissermaaßen ein mahlerisches Zeichen für Leidenschaft und Gefühl werde. Wortreihen können nämlich durch das Maas und den Wechsel ihrer Fortbewegung in der Zeit, den Gang und die Art der Leidenschaften kopieren, und so gewiß der Mensch, wenn der Naturdrang seines Genies ihn bestimmt, einen Zustand lebhaft gerührter Empfindsamkeit darzustellen, dieses auf das Natürlichste und Vollkommenste thun wollen muß, so gewiß ist es kein Wunder, daß der Dichter, auch ohne es zu wissen, dichterische Zustände der Empfindsamkeit, in Wortreihen von der Bewegung, dem Gange, vortragen wird, den seine innere Rührung in der Seele einnimmt. So ist also das Sylbenmaas keine zufällige Einrichtung der menschlichen Kunst, sondern mußte sich ohne alle absichtliche Erfindung und Gesezgebung aus den Verhältnissen der

Kräfte des Genies entwickeln. Ich bemerke über diesen Gegenstand, dessen Behandlung in den Abschnitt von der Bezeichnung gehört, nur noch, daß der Natur der Sachen nach, das Sylbenmaas nur in denen Werken zweckmäßig ist, wo der Dichter mit der Gegenstandsdarstellung zugleich direkten oder indirekten Leidenschafts- oder Gefühlsausdruck verbindet, daß es hingegen bey den Werken der zweyten Hauptklasse seines wesentlichen Zweckes ganz ermangeln würde.

Ueber das Wesen der Tonkunst habe ich mich bereits so umständlich erklärt, daß wenigstens meine Meynung keiner Zweydeutigkeit unterworfen seyn kann. Ich habe sie als Mahlerin der Leidenschaften und Gefühle vorgestellt, und darf, um ihr Wesen auf das Allergenaueste zu bestimmen und zu begränzen, nur noch eine Frage beantworten, auf welche jeder Leser durch meinen Begriff selbst geleitet werden muß, die nämlich: ob die Tonkunst alle Leidenschaften und Gefühle, und wenn nicht alle, welche sie mah-

ken könne? Daß die Tonkunst nicht alle Leidenschaften und Gefühle zu mahlen vermöge, erhellt bey der oberflächlichsten Betrachtung derselben, und die Tonkünstler bestätigen es von Jahr zu Jahr mit einer Menge verunglückter Werke. Welche sind nun diese? Die Entscheidung ist leicht, sobald man nur über den wahren Begriff vom Wesen der Tonkunst einig ist. Vorstellungen, Begriffe kann sie nicht bezeichnen, sie mahlt an den Leidenschafts- und Gefühlszuständen das, was nicht Vorstellung und nicht Begriff ist. Wenn nun also bey gewissen Leidenschaften und Gefühlen das Eigenthümliche, das charakteristische Merkmal ihres Wesens in denen sie bestimmenden Vorstellungen und Begriffen, nicht aber in dem, was nicht Vorstellung und Begriff ist, dem bloßen Streben und Fühlen liegt, so kann die Tonkunst auch von diesen keine wahre, unzweydeutig treffende Darstellung geben. Wenn aber gewisse Leidenschaften und Gefühle entweder ganz Vorstellungs- und Begrifflos sind, und also ihre Eigenthümlichkeit in sich allein haben, oder, wenn

sie durch Vorstellungen und Begriffe bestimmt werden, doch auch in dem charakteristisch sind, was an ihnen nicht Vorstellung und Begriff ist; so kann die Tonkunst diese auf das vollkommenste mahlen. Man vergleiche in dieser Rücksicht z. B. den Neid, und die Schwermuth, Ehrsucht und Liebe. Allein wenn auch allezeit das Streben und Fühlen selbst musikalisch mahlbar seyn müssen, und dieses bey jedem Werke unnachläßliche Bedingung der Möglichkeit musikalischer Wahrheit ist, so kann sich doch bey gewissen Leidenschaften und Gefühlen, deren Wesen und Charakter durch Vorstellungen und Begriffe bestimmt wird, mit der das bloße Streben und Fühlen darstellenden Mahlerey auch eine gewisse wirkliche Beziehung auf jene Vorstellungen und Begriffe verbinden, wenn nämlich das Charakteristische derselben der Form nach, in Verhältnissen besteht, welche durch Verhältnisse von Tönen nachgeahmt werden können. Ohne dieses hier weiter auszuführen, bitte ich den Leser, sich z. B. des Erhabenen in den Werken der Tonkunst zu erinnern.

Vokal- und Instrumental-Musik sind, psychologisch betrachtet, ihrem wesentlichen Zwecke, Gebiete und Wirkungsgrunde nach, einander völlig gleich. Der Unterschied beyder ergiebt sich aus den Grundsätzen, welche ich in der fünften Betrachtung festgestellt habe. (S. 165. 166.) Keine Leidenschaft- und Gefühlmahlerey in Tönen, kann dem Menschen interessanter seyn, als die, welche die menschliche Stimme selbst bildet, der Klang der Instrumente ist ihm allezeit um so anziehender und rührender, je mehr er sich der menschlichen Stimme nähert, und der melodirende Instrumentalist kann seine Wirkung nicht vollkommener erreichen, als wenn sein Spiel der Phantasie der Hörer Gesang zu seyn scheint. Der einzige philosophische Eintheilungsgrund für die Werke der Musik, ist die Verschiedenheit der musikalisch-mahlbaren Leidenschaften und Gefühle. Ihm sind alle andre Eintheilungen, hergenommen von besondern äußern Zwecken, der Form, Disposition und Oekonomie untergeordnet. Die mancherley möglichen Verbindungen der Tonkunst mit

Dichtkunst und Tanzkunst begründen ebenfalls mehrere Theilungen derselben in Gattungen, Arten und Unterarten.

Ich habe der Tonkunst, als Mahlerin von Leidenschaften und Gefühlen, die Tanzkunst an die Seite gesetzt. Ihrer Natur nach wesentlich verbunden mit Mimik, hat diese ein weit größeres Gebieth, denn die Tonkunst, mahlt Leidenschaften und Gefühle an sich, deutet aber auch Vorstellungen von Gegenständen und Verhältnissen an, stellt Handlung und Charaktere dar. Sie mahlt diejenigen Leidenschaften und Gefühle, welche an sich, (in der *bloßen* Art des Strebens und Fühlens) eigenthümliche unzweydeutige Merkmale haben, durch entsprechende Bewegungen, indem sie zugleich empirisch ausdrückende Gebehrden damit verbindet; sie stellt aber auch jene dar, welche ihr Charakteristisches durch die Vorstellungen bekommen, welche sie bestimmen, durch objektiv bezeichnende Richtungen und Bewegungen der Glieder, sie ahmt äußere Handlung und Leiden nach durch die natürlichen kör-

perlichen Zeichen, stellt Charaktere dar, durch das eigenthümliche Wesen, den Geist, den sie dem Ganzen leidenschaft- und gefühlmahlenden Bewegungen und empirischen Ausdrucke einer Person ertheilt, durch Bezeichnung der Vorstellungen und Gesinnungen, durch Handlung.

Fragt man: welche Leidenschaften und Gefühle der eigentliche Gegenstand der Tanzkunst sind, so ergiebt sich von selbst die Antwort: alle die, welche einen bestimmten darstellbaren Charakter haben, und ihrer Natur nach die Körperkraft zur Bewegung reizen. Welche von denenselben die ästhetisch vollkommensten, uud in der Darstellung die schönsten seyen, ist eine Frage, welche im Künftigen erst entschieden werden kann.

Ich habe bereits die Tanzkunst in die lyrische und dramatische getheilt. Gründe zur weitern Theilung dieser Gattungen sind: 1) bey der Lyrischen a) die Verschiedenheit der tänzerisch-mahlbaren Leidenschaften und Gefühle; b) die Ein-

fachheit oder Zusammensetzung mehrerer davon zu einem gemischten Ganzen. c) Art und Grad der Ausführung. 2) Bey der dramatischen a) Verschiedenheit der Haupt-leidenschaften und Gefühle, auf deren Erregung das dargestellte historische Ganze hinwirkt, z. B. Gefühl des Komischen, sanfter Rührung, des Mitleides, des Schreckens, der Furcht, des Erhabenen. b) Verschiedenheit des Hauptinhaltes der Darstellung, wiefern es entweder vorzüglich Handlung, oder Charakteristik, oder Leidenschaft und Gefühlmahlerey ist. c) Verschiedenheit der Form.

Wenn es keine Handlungen gäbe, die, ohne Worte, ästhetisch vollständig durch Bewegung, Stellung, Gebehrde und Miene dargestellt werden könnten, so wäre es widersinnig, von der bloßen Schauspielkunst, unabhängig von Poesie, zu sprechen. Allein da es in der That solche giebt, so darf man um desto weniger anstehn, diese Kunst für sich zu betrachten, je größern Vortheil die besondre Behandlung derselben auch für die Betrachtung

derselben in Vereinigung mit der Dichtkunst gewährt. Eintheilungsgründe für die Pantomime sind: 1) Verschiedenheit der Hauptleidenschaften und Gefühle, welche durch die dramatischen Ganzen dieser Gattung erregt werden sollen. 2) Verschiedenheit der Hauptinhalte der Darstellung, wiefern sie vorzüglich, Charakteristik, oder Handlung, oder Ausdruck von Leidenschaft und Gefühl enthält.

So viel von denen Künsten, deren Darstellungen successiv sind. Ich gehe zu denen über, deren Werke simultanee Ganze im Raume sind, den bildenden Künsten, und der Gartenkunst.

Jedes Werk der bildenden Kunst ist die Darstellung eines bestimmten Zustandes lebhaft gerührter Empfindsamkeit; der Künstler stellt aber allezeit nur den Gegenstand seiner Betrachtung und Begeisterung dar, ohne die Richtung seines Begehrungsvermögens und sein Gefühl zugleich auszudrücken. Man könnte nach dem, was ich bey der Dichtkunst über die Allegorie gesagt habe, leicht verführt werden, zu

glauben, als vereinigten auch die allegorischen Werke der bildenden Kunst beyde Zwecke in sich. Allein genauer betrachtet, verschwindet dieser Schein. Das bildende Genie allegorisirt freylich aus derselben Ursache, welche den Dichter zu dieser Art der Einkleidung bestimmte. Bewunderung, oder Verachtung, Liebe oder Haß, Zuversicht oder Furcht sind auch bey ihm die Triebfedern, und begeistern ihn zur Darstellung. Allein die Richtung des Begehrungsvermögens gegen den bloßen allgemeinen Begriff verursacht noch nicht die eigentliche Begeisterung des bildenden Künstlers; sie kann immer entschieden seyn, und doch braucht deßhalb, wenn nicht andre Triebfedern mitwirken, keine äußere Bildung zu entstehn; der bildende Künstler ist in diesem Augenblicke noch blos Dichter, und seine Begeisterung ist bis auf diesen Punkt noch bloße poetische Begeisterung. Wenn nun aber diese, die gestaltbildende Kraft des Künstlers weckt, daß sie dem allgemeinen Begriffe Leben, Persönlichkeit, Form und sichtbaren Charakter ertheilt, und sein Interesse nunmehr

von dem bloßen allgemeinen Begriffe auf die Gestalt übergeht, dann beginnt die eigentliche bildende Kunst-Begeisterung des allegorischen Künstlers. So gerechnet, verschwindet der Einwurf, als ob der bildende Künstler, als bildender Künstler, in seinem allegorischen Werke etwas mehr gäbe, denn Gegenstandsdarstellung. Ich werde im Künftigen ausführlich beweisen, daß, so wie der allegorische Dichter, dem Genie nach, zunächst an den bildenden Künstler, also dieser zunächst an den Dichter gränzt.

Die Eintheilung der bildenden Kunst im Allgemeinen hat keine Schwierigkeiten. Ihre Bildung ist entweder Nachformung eines körperlichen Gegenstandes im Ganzen, nicht blos, wie er in bestimmter Ansicht dem Auge erscheint, sondern wie er an sich sinnlich da ist; (Man kann die bildende Kunst in Beziehung auf Werke dieser Art die plastische Kunst nennen;) oder Nachahmung, ihrer Erscheinung für das Gesicht unter

einem bestimmten Gesichtspunkte, auf ebenen Flächen, (zeichnende Kunst).

Die plastische Kunst theilt sich in mehrere Gattungen, jenachdem sie für ihre Nachformung besondere Stoffe wählt, und besondre Methoden einschlägt sie zu behandeln: Bildhauerkunst im eigentlichen Sinne, Stuckaturkunst, Bossirkunst, Schnitzkunst u. a. Die zeichnende Kunst theilt sich in zwey Hauptgattungen: 1) die Zeichenkunst in engerer Bedeutung, die sich nur willkührlich gewählter Farben zur Darstellung der Objekte bedient, nur Umriß und Figur des Ausgedehnten nach Licht und Schatten darstellt *). 2) Die Mahlerkunst, welche die Gegenstände mit den Farben, die sie in der Natur haben,

*) Philosophisch betrachtet gehört hieher die Kupferstecherkunst, d. h. die Philosophie der Künste betrachtet ihre Werke blos von dieser Seite. Ihre besondern Grundsätze liegen außer diesem Gebiethe, und bedürfen eines besondern Studiums.

darstellt. Andre Eintheilungen und Untertheilungen gründen sich auf die Verschiedenheit der Materie der Farben, und die besondre Behandlung derselben. Einen besondern Eintheilungsgrund für die Werke der plastischen und zeichnenden Kunst giebt die Verschiederheit der Gegenstände. Dieser zufolge sind es entweder, 1) Darstellungen von Gegenständen der leblosen Natur; 2) oder Darstellung von Wesen der belebten Welt, und zwar a) entweder vernunftloser oder b) vernünftiger. 3) Gedichtete Darstellungen von bloßen Verstandesideen und übersinnlichen Wesen. 4) Gemischte Darstellungen aus mehrern dieser Gattungen.

Die drey erstern Gattungen sind wieder mehr als einer Eintheilung fähig: 1) in wiefern sie in ihren Werken a) einzelne Individuen, oder wohl gar nur einzelne Theile von solchen, oder b) Mehrheiten derselben zu einem Zwecke verbunden darstellen. 2) In wiefern sie ihre Gegenstände a) ruhend oder b) handelnd vorstellen. 3) In wiefern sie gewisse bestimmte Empfindungszustände erregen.

Die Gartenkunst verhält sich zur landschaft-bildenden Künst ungefähr wie sich im allgemeinen plastische Kunst zur zeichnenden Kunst verhält. Der landschaftbildende Künstler stellt landschaftliche Natur dar; der Gartenkünstler auch, jener stellt nur die Erscheinung einer bestimmten Ansicht für den Gesichtssinn auf ebener Fläche dar, dieser formt ein Ganzes landschaftlicher Naturschönheiten ganz so, wie dieselben nach den einzelnen Theilen, in der Natur wirklich sind, und, in einer gewissen Verbindung, wenigstens seyn könnten; er unterscheidet sich vom plastischen Künstler blos dadurch, daß er die landschaftliche Natur durch sie selbst kopiert, durch sie selbst verschönert, durch ihren eigenen Stoff seine gedichteten Plane realisirt. Streng genommen dürfte man schwerlich sagen, der Gartenkünstler besitze ein Zeichen, um darzustellen, wie der Tonkünstler Töne, der Dichter Wörter, der Tänzer Bewegungen, der Mahler Farben.

Der einzige philosophische Eintheilungsgrund für die Werke dieser Kunst ist die

Verschiedenheit der Hauptempfindung, auf deren Erregung das Ganze abzweckt, und der Arten, wie in demselben eine Mannigfaltigkeit von empfindungwirkenden Scenen und Ansichten zu jenem Zwecke angelegt und verbunden ist. Alle andre Eintheilungen der Gärten, hergenommen von der Verschiedenheit der besondern Lage, dem Charakter der Gegend, dem Unterschiede der Jahres- und Tageszeiten u. a. müssen auf jene zurückgeführt werden können.

Erster Exkurs.

Wenn ich jedes Gedicht, seinem innern Wesen nach, als ein Ideenganzes betrachte, welches durch seine logische Verknüpfung Begeisterung verursacht, und in diesen einzigen Grundzug den Charakter der Poesie setze, so schmeichle ich mir, daß man sich nicht sowohl darüber verwundern wird, daß ich diesen Begriff allen vorigen vorziehe, als vielmehr darüber, daß noch niemand diese Ansicht des Gegenstandes bestimmt genommen hat, welche doch die natürlichste und geradeste ist, die man sich denken kann. Beurtheilt man die sonst gewöhnlichen Begriffe in Beziehung auf diesen, so findet man ohne vieles Nachdenken, daß sie sich zu demselben, entweder wie einzelne Theile zu ihrem Ganzen, oder wie Folgen zu ihrem

ersten Grunde verhalten. Das erste Verhältniß trifft vorzüglich den Begriff der Nachahmung der schönen Natur, der Nachahmung überhaupt, und den der Dichtung; das zweyte besonders den der vollkommen sinnlichen Rede, und den des Sylbenmaaßes.

Ich will die vielleicht zu umständlich ausgeführte Deduktion der Dichtungsarten, der Uebersicht wegen, jetzt zusammengezogen darstellen, und hiervon Veranlassung nehmen, verschiedene Punkte derselben durch genauere Bestimmung vor jedem Misverständnisse zu sichern. Jedes Gedicht ist das Resultat eines in der Seele des Dichters vorhanden gewesenen bestimmten Zustandes lebhaft gerührter Empfindsamkeit, (eigenthümlicher: einer Begeisterung) und zwar eines solchen, welcher erzeugt worden war durch die Vorstellung eines in logischer Verbindung stehenden Ideenganzen, welches wegen seiner durch diese Verbindung bestimmten Beziehung auf das Begehrungsvermögen rüh-

ren mußte. Dieses Resultat kann auf keine Weise etwas andres seyn, als eine Darstellung in bestimmten Wortreihen.

Gedichte sind entweder:

1) Darstellungen solcher Ideenganzen, wie ich gesagt habe, mit dem Ausdrucke der Beziehung derselben auf Leidenschaft und Gefühl, er sey nun direkt oder indirekt entwickelt, und zwar

entweder:

a) solche Darstellungen, bey welchen das Bewußtseyn des Dichters vorzüglich auf die Leidenschaft, das Gefühl gerichtet ist, welche das vorgestellte Ideenganze erregte, und in welchen sich also diese Richtung auch vorzüglich ausdrückt.

Von dergleichen Darstellungen zeichnen sich ganz besonders aus:

α) Ode.

β) Lied.

γ) Elegie.

b) solche, bey welchen das Bewußtseyn des Dichters vorzüglich auf die Betrach-

tung des Gegenstandes gerichtet ist, in welchen also Entwickelung, Darlegung des Ideenganzen Hauptsache ist. Hieher gehören:

α) das sogenannte beschreibende Gedicht.

β) das sogenannte Lehrgedicht.

γ) diejenigen erzählenden Gedichte, welche in dem Vortrage der Begebenheiten, auch leidenschaftlichen, empfindsamen Ausdruck enthalten; besonders

א) das epische Gedicht,

ב) das romantische Gedicht,

ג) das idyllische Gedicht.

2) Darstellungen der bloßen Ideenganzen ohne irgend eine Art bestimmten Ausdruckes von eigener Leidenschaft, eigenem Gefühl.

Diese Gattung befaßt:

a) beschreibende Werke, allein blos geistiger Gegenstände.

b) erzählende Werke, besonders:

α) Fabeln.

β) Romane.

γ) Dramatische Werke

א) Trauerspiele.

ב) Dramen.

ג) Lustspiele, niedere, und höhere.

Wenn man die Gattungen poetischer Werke in dieser Ordnung übersieht, so geht man von dem tiefsten Insichversinken der Begeisterung aus, und gelangt endlich zu dem höchsten Grade des Aussersichseyns, jedoch durch verhältnißmäßige Mittelstufen. Das tiefste Insichversinken findet sich bey der Oden- Lieder- und Elegien-Begeisterung; weniger ist der Dichter schon beym beschreibenden und Lehrgedichte, ingleichen dem erzählenden der ersten Klasse in seinem Gefühle versenkt, noch weniger beym beschreibenden und erzählenden der zweyten Klasse, ganz aus sich herausgehoben scheint er bey den dramatischen Werken.

So wie ich das Wesen der Ode, des Liedes und der Elegie bestimmt habe, sind sie, dünkt mir, wie es nur möglich, in ihrer Eigenthümlichkeit charakterisirt. Ueber

das Psychologische der Ode und des Liedes hat man bis jetzt gar nicht philosophirt; die Elegie glaubte man hinlänglich auszuzeichnen, wenn man ihr die gemischten Empfindungen zueignete, eine Theorie, welche durch die von mir aufgestellte allererst ihre Gültigkeit und feste Bestimmung erhält.

Das beschreibende Gedicht der ersten Hauptklasse ist entweder 1) Beschreibung sinnlicher Gegenstände, oder 2) Beschreibung geistiger Gegenstände. Gemeiniglich denkt man bey dem beschreibenden Gedichte nur Darstellung sichtbarer Schönheiten, und hütet sich wohl, die Art und Gränzen einer solchen genau zu bestimmen. Bloße Darstellung des sichtbaren, so wie überhaupt des sinnlichen Schönen, in Wortreihen, widerspricht dem Begriffe des Gedichtes, und kann nie Zweck des Dichters seyn, wenn er seine eigenthümliche Sphäre kennt. Verstand und Vernunft müssen das sinnliche Ganze zu einem Ganzen anderer Art verarbeiten, müssen es gleich-

sam zerlegen, und dann die einzelnen passenden Theile mit geistigen Banden zu einer neuen Organisation verknüpfen. Nur in diesem Sinne erkenne ich ein Dichterwerk sinnlicher Beschreibung an; jedes Gedicht hingegen, worin ein Ganzes für die Sinnen, als ein solches, dargestellt werden soll, halte ich für einen Eingriff in das Gebieth der bildenden Kunst. — Wenn ich von Beschreibungen geistiger Gegenstände rede, so meyne ich im Gegensatze der sinnlichen, Gegenstände, deren Wesen und Charakter durch eine gewisse Verbindung und Zusammenwirkung geistiger Kräfte und Vermögen bestimmt wird, als z. B. Sitten, Charaktere, Tugenden, Laster, Thorheiten. Dergleichen Beschreibungen gehören in sofern in meine erste Klasse, wiefern sich ihnen mit der Gegenstandsdarstellung zugleich Leidenschaft und Gefühl ausdrückt. So mannigfaltige Leidenschaften und Gefühle es nun giebt, welche durch dergleichen Ganze erregt werden; so verschiedene Arten von beschreibenden Gedichten dieser Klasse kann es geben. Vorzüglich zeichnen

sich aus: 1) beschreibende Gedichte geistiger Stoffe mit dem Ausdrucke a) der Bewundrung; b) der Liebe. 2) Beschreibende Gedichte geistiger Stoffe mit dem Ausdrucke von Hasse. 3) Mit dem Ausdrucke von a) bittrer b) oder lachender Verachtung; mit einem Worte, satyrische Beschreibungen.

Den Nahmen eines Lehrgedichtes, carminis didactici, wünschte ich ganz vernichtet; er verleitet offenbar zu einem ganz falschen Begriffe. Lehren ist nie höchster Zweck eines Dichters, und wissenschaftliche Stoffe werden in dichterischen Werken nicht behandelt, um Gedächtniß, Verstand und Vernunft allererst damit bekannt zu machen, sie zu erläutern, zu erweisen, oder zu prüfen; sondern dieses wird vorausgesetzt, und ihr Vortrag im Gedichte zweckt auf Unterhaltung, Stärkung und Verbreitung des Zustandes von Leidenschaft und Empfindung ab, welchen die Betrachtung davon erregte. Die Beziehung der Stoffe auf das Begehrungsvermögen, wodurch dieser Zustand erregt wurde, be-

stimmt auch den Plan des Gedichtes; keinesweges aber die systematische unwandelbare Ordnung der Wissenschaft selbst, wenn nicht gerade diese zugleich auch natürlicher Grund einer rührenden Beziehung des Stoffes auf das Begehrungsvermögen ist.

Nicht alle historische Stoffe können Stoffe für erzählende Werke der ersten Klasse seyn; denn nicht alle sind innerlich so beschaffen, daß sie dem Dichtergenie mit der erzählenden Darstellung zugleich auch Ausdruck eigener Leidenschaft, eigenen Gefühles abdrängen, und es bestimmte sie auf Kosten der absoluten Wahrheit mit erhöhten, üppiger getriebenen Farben, und gleichsam mit Blumen der Liebe zu schmücken. Sollen historische Stoffe dieses auf eine natürliche Weise vermögen, so müssen sie entweder den Dichter der gegenwärtigen Welt und der engen, beschränkenden Sphäre seines eigenen Zeitalters entrücken, ihn in einem schwärmerischen Traume in einen entfernten Raum zurückversetzen, und mit freyem Spiele seine Phantasie die Gegenstände, welche sie enthalten, idealischer

bilden und ausmahlen lassen; oder sie müssen in einer so nahen, so gerad und stark treffenden Beziehung auf die größten Zwecke des Begehrungsvermögens, das höchste Interesse des Menschen und Patrioten stehn, und in dieser Beziehung betrachtet, in Eräugnissen, Charakteren, Handlungen und Leiden, so viel der Bewunderung und Liebe werthes, so viel kraftvolles enthalten, daß sie nicht Glieder der alltäglichfortlaufenden Kette von Begebenheiten zu seyn, sondern in eine höhere Sphäre zu gehören, und wegen ihres Charakters von Erhabenheit und Heiligkeit, wenn ich so sagen darf, keine andre als eine idealische Darstellung zuzulassen scheinen. Solche Stoffe sind nun vorzüglich: 1) Begebenheiten, Handlungen und Leiden wichtiger Personen, von unübersehlich großem Einflusse, auf das Ganze der Menschheit, oder eines Staates. 2) Begebenheiten aus entfernten, thatenreichen und durch gewisse große Tugenden und Kräfte ausgezeichneten Zeitaltern. 3) Begebenheiten aus einem gedichteten oder einst wirklich gewesenen Naturzustande,

einem Zeitalter der Unschuld, Einfachheit und Lauterkeit der Sitten. Demnach zeichne ich mit Recht unter den historischen Werken der ersten Klasse 1) das epische, 2) romantische, 3) idyllische Gedicht aus.

Die zweyte Hauptklasse hat verschiedene Gattungen mit der erstern gemein; allein verschiedene hat sie ausschließlich, so wie im Gegentheile einige nur der ersten zukommen. Sie hat eine Gattung beschreibender Werke, und eine Gattung erzählender. Es ist ganz natürlich, daß sie keine Werke der Beschreibung blos körperlicher Gegenstände befaßt. Diese für sich allein können keine Stoffe für Gedichte seyn, Verstand und Vernunft müßten sie erst verarbeiten, ihre mannigfaltigen Züge in bestimmte Beziehungen auf das Begehrungsvermögen bringen, und so ein Ganzes anderer Art aus dem blos sinnlichen Ganzen bilden; ein Ganzes, in welchem der Ausdruck von der Beziehung des Gegenstandes auf Leidenschaft und Gefühl wesentlich enthalten wäre, welches also nur Stoff eines sinnlich beschreibenden Ge-

dichtes der ersten Klasse seyn könnte. Demnach beziehen sich die beschreibenden Werke der zweyten Klasse allein auf geistige Gegenstände. Der Umfang historischer Stoffe für die zweyte Klasse ist ungemein groß, und mehrerer Abtheilungen fähig. Ich habe nur die Fabeln und Romane als hervorragende Gattungen ausgezeichnet. Ihr Unterschied von den historischen Werken der ersten Klasse ist nicht zu verkennen. Wenn der epische, romantische und idyllische Dichter nicht blos erzählt, sondern zugleich in und mit der Erzählung das Verhältniß der Gegenstände zu seinem Begehrungsvermögen und seiner Empfindsamkeit ausdrückt, so ist im Gegentheile in den Werken des Fabel- und Romanen-Dichters keine Spur eines solchen Ausdruckes.

Ein Lehrgedicht kann der zweyten Klasse nicht zukommen. Wissenschaftliche Ideenganze werden nur dann Stoffe zu dichterischen Werken, wenn sie in eine nahe und treffende Beziehung auf unsre Triebe und Empfindsamkeit treten, und diese Stoffe nehmen nur dann die Natur wah-

rer Gedichte an, wenn sie durchaus in und mit dieser Beziehung durch die Sprache dargestellt werden. Bloße wissenschaftliche Ideenreihen hingegen in ihrer systematischen Ordnung und ohne jene Beziehung gedacht, können freylich in sinnlichem Style vorgetragen werden, allein darum sind sie noch keine Werke der Dichtkunst.

Der charakteristische Zug aller Werke meiner zweyten Klasse: keinen Ausdruck eigener Leidenschaft, eigenen Gefühls zu enthalten, leuchtet bey keiner Gattung derselben so unzweydeutig ein, als bey der dramatischen Poesie. Die *dramatische* Begeisterung reißt den Dichter aus seiner eigenen Individualität heraus, versetzt ihn in eine fremde Sphäre, vervielfältigt und verwandelt ihn gleichsam in andere Personen und Charaktere. Jedes dramatische Gedicht gründet sich auf einen Zustand lebhaft gerührter Empfindsamkeit, erregt durch die Phantasievorstellung einer bestimmten ganzen Begebenheit, deren Fortgang, Verwickelung, Entwickelung und Vollendung

durch die Kräfte derer an ihr theilnehmenden Personen bestimmt und bewerkstelligt wird; und zwar schaut der dramatische Dichter, in dem durch die Begeisterung erregten Spiele seines Genies, diese Begebenheit nicht an, wie sie als ein geschlossenes Ganzes im Hintergrunde der Vergangenheit liegt, oder wie sie vormals in einem zurückgeschwundenen Zeitraume geschahe, sondern er denkt sich in der nahesten Vergegenwärtigung, ihr Werden nach allen seinen sichtbar bestimmenden Momenten. Der Zweck jeder dramatischen Darstellung ist Versetzung in denselben Empfindungszustand, zu welchen der Dichter durch die vergegenwärtigende Vorstellung des historischen Ganzen bestimmt wurde. Das einzige philosophische Principium dividendi ist also die Verschiedenheit der Empfindungszustände, welche durch solche Ganze erzeugt werden können, und in dieser Rücksicht theilt man die dramatische Werke der

Dichtkunst an sich, mit Recht in drey Hauptklassen: 1) das Trauerspiel, welches die höchsten Empfindungen der Furcht, des Schreckens, des Mitleidens erregt, und zwar darin seinen letzten Zweck, und in der Erreichung desselben seine völlige Vollendung hat. 2) Das Drama, welches entweder durch die sanftern Gefühle der Theilnahme, der Furcht und des Schreckens zu der siegenden Freude der völligen Befriedigung, als seinem Vollendungspunkte hinführt, oder auch die stärksten Gefühle des Mitleides, der Furcht und des Schreckens auffordert, um durch eine gleiche Katastrophe desto berauschender zu überraschen. 3) Das Lustspiel, welches die eigenthümliche Funktion hat, das Gefühl des komischen zu erregen, ein Gefühl, welches man gemeiniglich höchst unphilosophisch mit denen durch das Drama zu erregenden Gefühlen einer sanften Theilnahme vermengt. Ich werde in der Folge die Theorie des Komischen so zu entwickeln suchen, daß diese Verwirrung in ihrer ganzen schmählichen Unstatthaftigkeit erscheine, und dieser Entwickelung zu Folge

mich bemühen, den bey uns durch so viele zweydeutige Misgeburten verdrängten und fast verschwundenen Begriff des ächten wahren Lustspiels wiederherzustellen.

Ich füge nichts mehr hinzu, wiewohl ich voraussehe, daß eine Theorie, welche von der gemeinen Art so ganz abweicht, Misdeutungen und Widersprüchen aller Art ausgesetzt seyn wird. Das Einzige nur erinnere ich noch, daß meine Leser und Beurtheiler eine große Ungerechtigkeit begiengen, wenn sie in diesem Exkurse, und der Betrachtung, auf welche sich derselbe bezieht, umständliche Theorien der einzelnen Dichtungsarten erwarteten, da es mir beym Eingange einer Aesthetik nur um bestimmte Grundbegriffe zu thun seyn kann, ohne welche in der Folge schlechterdings nicht bestimmt werden kann, worin wahre dichterische Schönheit besteht.

315

Zweyter Exkurs.

Ich habe die Meynung verworfen, nach welcher man das Wesen der Poesie in das Sylbenmaaß setzt. Damit habe ich aber gar nicht leugnen wollen, daß das Sylbenmaaß zu einem wahren vollendeten Gedichte wesentlich gehöre. In den bisherigen Betrachtungen konnte es mir um nichts zu thun seyn, als darum, den wahren Gesichtspunkt zu bestimmen, aus *welchem* das Sylbenmaaß angesehen werden muß, und den gemeiniglich so verschobenen Begriff desselben zu rektificiren. In dem Abschnitte von der Bezeichnung erst werde ich beweisen müssen, daß bey einem wahren Gedichte das Sylbenmaaß nicht fehlen darf, eine Behauptung, welche sich ganz natürlich aus dem allgemeinen ästhetischen Prinzip ergiebt, daß, wenn man sich zur Darstellung eines Empfindungszustandes eines Zeichens bedient, man es auf das

vollkommenste thun, und alle Vermögen des Zeichens zu wirken, nach dem jedesmaligen besondern Zwecke, in das angemessenste Spiel setzen muß.

Gemeiniglich schränkt man den Effekt des Sylbenmaaßes auf Erregung des Wohlgefallens an Harmonie und gleichmäßiger Abgemessenheit ein. Allein jeder etwas feiner fühlende, und schärfer beobachtende muß bemerken, daß bestimmte Metra nicht für alle Stoffe passen, ja daß bey denen, welchen man sie mit Recht zueignet, das Vergnügen an der festen Ordnung, Abtheilung, und Gleichmäßigkeit bey weitem nicht der ganze und höchste Effekt, sondern nur ein einzelnes, abgeleitetes Bestandtheil desselben ist. Gewisse Leidenschaften und Gefühle haben außer dem Charakter, der in den Vorstellungen liegt, wodurch sie erzeugt werden, auch als bloße Zustände des Begehrungsvermögens und des Gefühlvermögens, in der Art und Weise, wie sie nach der Zeit im Bewußtseyn vorübergehen, ihren eigenthümlichen Charakter. Nun gehen Wortreihen ebenfalls in der

Zeit vorüber, müssen also fähig seyn, diesen Charakter der Leidenschaften und Gefühle zu mahlen. Dieser Charakter kann aber in nichts andern bestehen, als in einem bestimmten Grade der Langsamkeit, oder einem bestimmten Grade der Geschwindigkeit, oder in einer Aufeinanderfolge von Geschwindigkeit und Langsamkeit, zugleich aber entweder in einer völligen Einheit des Grades von Geschwindigkeit oder Langsamkeit; oder bey der Aufeinanderfolge von geschwinden und langsamen Bewegungen, in der Mehrheit und dem Uebergewicht der einen oder der andern, oder in dem Mangel aller Einheit, *in einer bloßen Mannigfaltigkeit.* Wenn nun also charakterisirte Zustände in dichterische Darstellung übergehen, so wird nothwendig die Bewegung der Wortreihen, jeden von allen besondern Charakteren derselben mahlen können, und auch, nach dem Princip, welches ich eben vorher angedeutet habe, wirklich mahlen müssen. Hieraus folgt, daß Einheit und gleichmäßige Abgemessenheit der einzelnen Theile des Sylbenmaaßes nicht jedem Gedichte zukom-

men kann, sondern daß gewisse leidenschaftliche und Gefühls-Zustände Mannigfaltigkeit des Sylbenmaaßes verlangen, Mannigfaltigkeit ohne gleich bestimmte Abmessung der einzelnen Glieder, daß also das Wohlgefallen an Einheit und gleichmäßiger Abgemessenheit nicht der allgemeine und höchste Effekt des Sylbenmaaßes seyn kann. Dieß ist nichts anders als Stimmung zu demselben Leidenschaft- und Gefühlszustande, in welchem sich der begeisterte Dichter befand, wiefern sie durch die Kraft des Sylbenmaaßes erregt wird.

Hätte ich nicht das allgemeine Feuer der Theoristen und Dichter befürchtet, so würde ich in der vorhergegangenen Betrachtung meine Ueberzeugung, daß die Gattungen der von mir angegebenen zweyten Klasse dichterischer Werke, ihrem Wesen nach eigentlich gar nicht zur wahren Poesie gehören, entscheidender und kräftiger vorgetragen haben. Allein ich wollte mich demselben um so weniger aussetzen, da die ganze Sache am Ende auf einen

Wortstreit hinauslaufen müßte. Niemand wird leugnen, daß die Werke der ersten Klasse ihrem besondern Zwecke, ihrer Form und ihrer Wirkung nach von den Werken der zweyten in eben diesen Rücksichten betrachtet, wesentlich verschieden sind, und nur im Hauptzwecke mit ihnen zusammentreffen; es kann mir also gleichgültig seyn, ob man sie wegen dieser Uebereinstimmung mit denselben in eine Sphäre ziehen, oder ihnen wegen ihres ganz eigenthümlichen Charakters eine besondre zueignen will. Da indessen dieser von jedem unpartheyischen Beobachter anerkannt, und von jedem zugegeben werden muß, daß der Dichter seine eigne durch den Stoff bestimmte Leidenschaft oder Gefühl in die Darstellung derselben nicht im mindesten einfließen läßt, so darf ich nach dem von mir festgesetzten Begriffe vom Wesen des Sylbenmaaßes behaupten, daß bey ihnen der Gebrauch von diesem ganz unnatürlich ist.

Dritter Exkurs.

Seit ich angefangen habe, über das Wesen der Dichtungsarten etwas schärfer nachzudenken, hat keine Gattung mir so viele Schwierigkeiten bey jedem Versuche der Entwickelung entgegengestellt, als die lyrische Poesie. Durch ein mit der Mode unsrer Zeiten eben nicht übereinstimmendes Studium der Philosophie an jenen Systemgeist gewöhnt, welcher über den Spott kleinmeisterischer Denker so sehr erhaben ist, hegte ich keine Ueberzeugung fester, als diese: daß, wenn die Dichtungsarten wirklich ein Ganzes ausmachten, und eine eigene Sphäre einnähmen, sie sich nothwendig nach einem bestimmten Princip eintheilen lassen müßten, und daß, sobald nur der Theorist eine Dichtungsart unter ihren richtigen Begriff gebracht habe, es nicht fehlen könne, daß ihr dann auch in

der Sphäre des Ganzen ein bestimmter Platz zukomme. Mit dieser Ueberzeugung las ich auch die mannigfaltigen Versuche über die lyrischen Dichtkunst, allein jemehr ich mich den Verfassern derselben überließ, um desto verworrener wurden meine Begriffe, desto mehr verschwand die Aussicht einer scharfen Bestimmung des Wesens und der Gränzen dieser Gattung, dem Ganzen sowohl als seinen Theilen nach. Für mein Gefühl war die lyrische Dichtkunst ein geschlossenes Ganzes, seit ich mit einiger Reflexion ihre vortrefflichsten Werke genossen hatte; Ode, Elegie und Lied konnte ich nur als innig verwandte, und in der nächsten Nachbarschaft gegen einander stehende Theile desselben denken; so scharf hatten sich von selbst die Wirkungen ihrer Werke vor allen übrigen ausgezeichnet, und wäre kein Bedürfniß über diese Gegenstände zu philosophiren in mir entstanden, so würde jener Gefühlsglaube, wenn ich so sagen darf, zu meiner völligen Befriedigung hingereicht haben. Allein sobald dieses eintrat, mußte ich mir selbst Rechenschaft über meine Empfindun-

gen bey lyrischen Werken abfordern, und die in und an diesen befindlichen bestimmten eigenthümlichen Gründe für die durch sie erregten bestimmten eigenthümlichen Empfindungen aufsuchen. Die ersten Versuche, durch mich selbst über diesen Punkt mit mir selbst einig zu werden, mislangen, und die Fortsetzungen derselben wurden in dem Maase immer weniger entscheidend, als ich zu gleicher Zeit die Arbeiten andrer zu Hülfe nahm. Die Begriffe von lyrischer Poesie, welche ich bey den meisten fand, trafen in keinem fest bestimmten wesentlichen und als wesentlich mit unzweydeutiger Evidenz erscheinendem Merkmale zusammen, desto mehr aber schienen sie mit einander um den Ruhm der möglichsten Unbestimmtheit, der schwankendesten Umgränzung und des schielendesten Ausdrucks zu wetteifern. Bald gerieth ich auf einen Weltweisen, welcher mit Zueignung der Fähigkeit gesungen, und mit der Leyer begleitet zu werden, das ganze Wesen der lyrischen Poesie erschöpft zu haben glaubte, eine Meynung, welche nichts für sich hat, als die Autorität der Alten, und am kür-

zesten durch eine Menge von Werken widerlegt wird, welche bey durchgängiger Uebereinstimmung mit den übrigen auch dem Gefühle sich schon ankündigenden eigenthümlichen Beschaffenheiten und Wirkungen der lyrischen Poesie, doch der musikalischen Setzung nicht fähig sind; bald fand ich einen andern, welcher sich damit begnügte, das lyrische Gedicht als ein Gedicht zu erklären, in welchem die Hauptvorstellungen mit einer herrschenden Leidenschaft vergesellschaftet sind, bald einen andern, welcher alles gesagt zu haben glaubte, wenn er das lyrische Gedicht *als* unmittelbares Produkt der Fülle des Gefühls, als Erguß des Herzens darstellte, bald mehrere andre, welche sich um dieselbe schwankende Idee, jeder auf seine Weise drehten. Am gewissesten glaubte ich die Lückenhaftigkeit und Unbestimmtheit in den Theorien der lyrischen Dichtkunst dadurch zu erkennen, daß kein Verfasser einer derselben durch seinen Begriff in den Stand gesetzt war, unwiderleglich darzuthun, welche Unterarten diese Dichtungsart befasse, mit welchem Rechte man diese mit

zu ihrem Gebiethe schlage, jene davon ausschließe. Hymne, Dithyrambe, Päan, Skolie, Hymnäus, Oden und Lieder aller Art fand ich einstimmig zur lyrischen Poesie gerechnet, das beschreibende, das Lehr- das epische Gedicht, die Fabel, den Roman, das dramatische Gedicht durchweg ausgeschlossen; bey einigen Dichtungsarten fand ich eine große Abweichung der Theoristen, einige zählten die Idylle mit zu der lyrischen Poesie, die meisten ließen sie weg, sehr viele zogen die Elegie mit in den Kreiß, mehr als einer versagte ihr unter den lyrischen Werken einen Platz. Warum man allgemein das blos beschreibende, blos erzählende und dramatische Gedicht von der lyrischen Poesie ausschloß, war mir augenblicklich einleuchtend, indem jene Werke alles Ausdrucks der eigenen Leidenschaft, des eigenen Gefühles des Dichters ermangeln. Allein wenn ich das leidenschaftlich und empfindsam beschreibende, das sogenannte Lehrgedicht und das epische Gedicht betrachtete, so bemerkte ich zwischen ihnen und denen allgemein als lyrische angenommenen Gedichten eine

nicht unwesentliche Aehnlichkeit, und die Verschiedenheit der äußern Form konnte mich auf keine Weise bestimmen, ihnen eine von der Sphäre der lyrischen Poesie ganz und gar gesonderte Sphäre zuzueignen. Ich fand in den wenigen meisterhaften beschreibenden und Lehrgedichten unverkennbaren Ausdruck eines Dranges der Leidenschaft; ja bey vielen epischen Werken schien mir der Gesang wahrer Erguß des Herzens, Ossian besonders, nach den gewöhnlichen Begriffen, ein ächter lyrischer Erzähler zu seyn. Indessen fühlte ich doch, daß ich von einer gewissen Seite in einem ganz andern Zustande war, wenn ich eine Ode Klopstocks las, als wenn ich mich mit Hallers Alpen, oder seinem Gedichte über den Ursprung des Uebels beschäftigte, und konnte doch mit den gewöhnlichen Theorien das Eigenthümliche des Grundstoffes, und der ganzen Organisation dieser verschiedenartigen Werke nicht entdecken. Die Elegie schien mir die rechtmäßigsten Ansprüche auf einen Platz in der Sphäre der lyrischen Dichtkunst zu machen, wiewohl ich für diese Entscheidung des bloßen Gefühls in

den gemeinen Begriffen keinen zureichenden bestimmten Grund fand.

So viele und mancherley mißlungene Versuche selbst großer und verdienter Männer würden im Stande gewesen seyn, mich auf immer von der Unternehmung einer neuen Untersuchung abzuschrecken, wenn ich nicht bey etwas genauerer Kritik ihrer hieher gehörigen Schriften in den Methoden, welche sie eingeschlagen waren, den Grund des minder glücklichen Erfolges von ihren Bemühungen gefunden hätte. Ihre Methode war entweder: 1) die Methode der blinden Nachahmung der Alten, und des mechanischen Uebertragens der Einrichtungen und Formen ihrer Werke, und derer davon abhängenden Klassifikationen, auf unsre Litteratur. 2) Die so gewöhnliche Methode blos zu beobachten, ohne bis zu den ersten Gründen durchgedrungen zu seyn, welche den Charakter und die Eigenthümlichkeit eines Gegenstandes bestimmen. 3) Die Methode, den wesentlichen Charakter der Litteraturwerke aus der äußern Form zu entwickeln, und die Ueber-

einstimmung der Form nach, mit der eigentlichen wahren Uebereinstimmung dem Innern nach, zu verwechseln. Der Schaden, welchen die erste Methode, der philosophischen Behandlung der Theorie der Dichtkunst zugefügt hat, ist nicht zu ermessen, in keinem Theile aber so sichtbar, als in der lyrischen Poesie. Den Alten gereicht dieses nicht im mindesten zum Vorwurfe; sie wähnten nicht mit ihrem Begriffe der lyrischen Poesie einen philosophischen Begriff vom innern geistigen eigenthümlichen Wesen ihrer Werke zu besitzen; von diesem Probleme hatten sie vielleicht nur eine sehr schwache Ahndung; die Worte: *lyrisches Gedicht* waren ihnen nichts mehr, als eine Benennung, womit sie, aus ihrem Gesichtspunkte, eine Klasse von dichterischen Werken wegen ihrer gemeinschaftlichen Bestimmung mit Gesang und Begleitung der Lyra vorgetragen zu werden, und wegen einer gewissen äußern Gleichheit in den Formen bezeichneten. Allein diejenigen Neuern, welche diesen Begriff als eine philosophische Gränzbestimmung einer Hauptklasse von dichterischen Werken, dem

innern Wesen nach ansahen, oder sich doch wenigstens durch mechanisches Nachbeten desselben der eigentlichen Untersuchung entzogen, und mit der Einführung desselben der Theorie dieses Theiles der Poetik eine Gestalt und Richtung gaben, welche sie auf einen großen Theil dichterischer Werke unanwendbar macht, welche doch unstreitig dem Wesentlichen nach zu denen von den Alten lyrisch genannten Werken gehören, wenn sie auch in der Seite nicht mit ihnen übereinstimmen, welche dieselben in ihrem Begriffe vorzüglich auszeichneten, diese Neuern verdienen den Tadel aller derer, welchen es um philosophische Bestimmung und Ordnung wissenschaftlicher Begriffe zu thun ist. Die zweyte Methode schadet allezeit, in welcher Wissenichaft man sie auch anwende; eine Wahrheit, welche jetzt erst in der philosophischen Welt wieder geltend zu werden anfängt. Die Geschichte der Behandlung der Dichtungsarten predigt sie laut. Es war so lange nicht möglich, bestimmte Begriffe zu bekommen, als man von keinem bestimmten Grundprinzipe ausging. Die dritte Me-

thode hat die feste Bestimmung des Wesens der Ode, der Elegie, des Liedes, und der Allegorie ungemein gehindert. Man hing zum Theil immer am Aeussern, an den Graden des bildlichen Styles, der Art und Form des Sylbenmaaßes, sogar der Långe des Ganzen, da man doch håtte vor allen Dingen das Innre in seiner Eigenthůmlichkeit untersuchen sollen. Denn, wenn nun die verschiedenen sogenannten lyrischen Gedichtarten, jede ihren eigenthůmlichen Styl, ihre eigenthůmlichen Sylbenmaaße, überhaupt ihre eigenthůmliche åussere Form haben, so můssen doch diese bestimmt werden, durch das Eigenthůmliche der besondern lyrischen Begeisterung jeder Art, und nur nach der sichersten Anerkennung von diesem, und der richtigen Einsicht, wie sich aus demselben eigenthůmliche åußere Beschaffenheiten fůr eine jede ergeben, kőnnen diese als Merkmale gelten, nach denen man die Werke mit Klassennamen benennen kann. Ist man über das Eigenthůmliche der lyrischen Begeisterung jeder Art, und dessen Einfluß auf das Aeussere noch nicht einig, so

1) kann man nicht sicher seyn, ob die Dichter selbst bey Werken jeder Art die passende Einkleidung und Versifikation gewählt haben; denn, so wie nicht alle der Natur und Vernunft treu bleiben, so können Viele unnatürliche und unpassende Methoden des Aeußern wählen, Methoden, welche, genau erwogen, im Widerspruche mit dem Innern stehn. 2) Kann der Theorist selbst a) in keinem Falle nach den äußern Formen entscheiden, von denen er nichts gewisses weiß; b) ist er besonders folgendem Irrthume ausgesetz: er kann nämlich bey seinen unberichtigten Begriffen eine gewisse Form für ein Eigenthum einer besondern Art halten, und dieselbe den übrigen absprechen, ohne einen haltbaren Grund für seine Meynung zu haben; und so wird er Werke, welche in derselben abgefaßt sind, sonst aber wesentlich von dem Innern der Art abweichen, für deren Eigenthum er die Form hält, ohne Bedenken zu derselben rechnen, und mit ihrem Namen benennen. So finden wir viele Gedichte Oden genannt, welche Elegieen oder Lieder sind, viele Gedichte Lieder, welche Oden

oder Elegien sind. Ich zweifle z. B. gar nicht, daß Viele erstaunen werden, wenn ich sage, daß Klopstocks Gedicht: Wenn der Schimmer von dem Monde u. s. w. keine Ode, sondern eine Elegie ist, eine Behauptung, die ich von mehrern seiner sogenannten Oden wagen würde, wenn es nicht hier an einem Beyspiele genug wäre. — Doch ich kehre zur Hauptsache zurück. Gewarnt durch die mislungenen Versuche, welche man in diesen Methoden anstellte, wagte ich einen Neuen, bey welchem man wenigstens eine gewisse Natürlichkeit und Bündigkeit der Entwickelung nicht verkenneu wird. Ich hatte die ganze Sphäre der Dichtkunst in zwey Theile durchschnitten, wovon den einen die Werke einnahmen, in welchen die Darstellung des Gegenstandes mit dem Ausdrucke seiner Beziehung auf das Begehrungsvermögen und das Gefühl verknüpft ist, den andern jene, welche blos Darstellung des Gegenstandes enthalten, ohne daß der Dichter mit derselben irgend eine Art des Ausdruckes von eigener durch denselben erregter Leidenschaft und Gefühle verbindet.

Mit der Bestimmung des ersten Theiles hatte ich auf diese Weise Ode, Elegie, Lied, Allegorie, leidenschaftlich und empfindsam beschreibendes Gedicht, Lehrgedicht, episches, romantisches und idyllisches Gedicht, und überhaupt jede poetische Erzählung mit dem Ausdrucke von Leidenschaft und Gefühl unter einen gemeinschaftlichen Gesichtspunkt gebracht; ich betrachtete dieselben, wie sie alle, Gegenstandsdarstellung, und Ausdruck von Leidenschaft und Gefühl in sich vereinigen. Kam es nun darauf an, diese erste Hauptklasse in Unterarten philosophisch zu theilen, so mußte ich nichts eher fragen, als: wie viel Fälle sind im Allgemeinen bey einer dichterischen Begeisterung möglich, welche ein Werk erzeugen soll, worin sich Gegenstandsdarstellung und Ausdruck von Gefühl und Leidenschaft vereinige? und hier konnte ich nur zwey Hauptfälle in Rechnung bringen: 1) entweder das Bewußtseyn des Dichters ist im Zeitraume der Begeisterung, (welche den Inhalt, Charakter, und Form des Werkes bestimmt) mehr gerichtet auf die Richtung seines Begehrungsvermögens, die Stim-

mung seines Gefühls, welche durch das Vorstellen des Gegenstandes erregt worden, als auf die Vorstellung und Betrachtung des Gegenstandes selbst; 2) oder es ist mehr gerichtet auf die Betrachtung der Gegenstände. Was man auch für eine besondere Theorie aller der einzelnen Dichtungsarten, welche ich zur ersten Klasse ziehe, annehme, so muß man mir doch zugeben, daß Ode, Elegie, Lied und Allegorie zur ersten Unterart, alle übrigen zur zweyten gehören, und daß, wenn man nun einmal die Benennung einer lyrischen Dichtkunst nicht eingehn lassen will, die erste Unterart dieselbe am meisten verdient. Der Unterschied der möglichen zwiefachen Richtung des Bewußtseyns muß nothwendig eine Verschiedenheit in der Art und Weise der Gegenstandsdarstellung und des Ausdruckes vom Verhältnisse desselben zum Begehrungsvermögen und Gefühle bey jeder dieser beyden Unterarten begründen. Ist mein Bewußtseyn im Zeitpunkte der Begeisterung vorzüglich gerichtet auf meine Leidenschaft, mein Gefühl, so wird eben jenes vorzüg-

lich starke Bewußtseyn von diesen die Triebfeder des Darstellens, und mein Interesse ist vorzüglich auf meine gegenwärtige Leidenschaft, mein gegenwärtiges Gefühl fixirt, ich schildre mein Hinstreben, oder Wegstreben, mein angenehmes oder unangenehmes Fühlen selbst, so weit es durch Sprache ausdrückbar ist. Klopstock singt:

„Groß ist der Herr! und jede seiner Thaten,
Die wir kennen, ist groß!
Ocean der Welten, Sterne sind Tropfen
des Oceans!
Wir kennen dich nicht!

Wo beginn ich? und ach, wo end' ich
Des Ewigen Preis?
Welcher Donner giebt mir Stimme?
Gedanken welcher Engel?

Wer leitet mich hinauf
Zu den ewigen Hügeln?
Ich versink', ich versink', und geh
In deiner Welten Ocean unter.“ u. s. w.

Und worauf war in diesen Momenten der Begeisterung sein Bewußtseyn vorzüglich gerichtet? Welches Interesse war die entscheidende Triebfeder dieser Darstellung?

Ich behaupte, sein Bewußtseyn war vorzüglich gerichtet auf das Streben seines Begehrungsvermögens, die Unendlichkeit Gottes und seiner Werke zu fassen; das Interesse an dieser leidenschaftlichen Situation war die entscheidende Triebfeder der Darstellung, in welcher sich demnach auch nichts so lebhaft abbilden sollte, als das Heben und Sinken der Willenskraft vor dem Unermeßlichen, welches sie erreichen will, und nicht erreichen kann. Der sicherste Bürge dafür ist das Schlußgleichniß der Ode, worin der Dichter den Zustand des Geistes schildert, wenn er mit Kraft und Kühnheit sich dem Unendlichen entgegenschwingt, und im Fluge ahndet, daß er mit Schaudern vor ihm sinken und unterliegen wird.

„Weniger kühn, hast, o Pilot,
Du gleiches Schicksal.
Trüb am fernen Olymp
Sammeln sich Sturmwolken.

Jetzo ruht das Meer noch fürchterlich still.
Doch der Pilot weiß,
Welcher Sturm dort herdroht!
Und die eherne Brust bebt ihm;

Er stürzt am Maste
Bleich die Segel herab.
Ach, nun kräuselt sich
Das Meer, und der Sturm ist da.

Donnernder rauscht der Ocean als du, schwarzer Olymp!
Krachend stürzet der Mast.
Lautheulend zuckt der Sturm;
Singt Todtengesang;

Der Pilot kennt ihn. Immer steigender hebst, Woge, du dich.
Ach die letzte, letzte bist du! Das Schiff geht unter!
Und den Todtengesang heult dumpf noch fort
Auf dem großen, immer offnen Grabe der Sturm."

Wie hätte sich natürlicher Weise der Dichter so ganz in diesem Gemählde verlieren können, wäre es ihm nicht vorzüglich darum zu thun gewesen, seine leidenschaftliche Situation selbst darzustellen?

Wenn eben dieser Dichter, da er Cidli nach einer Krankheit auf dem Ruhebette schlummernd antrift, singt:

„Sie schläft. O gieß ihr, Schlummer, geflügeltes
Balsamisch Leben über ihr sanftes Herz!
Aus Edens ungetrübter Quelle
Schöpfe die lichte, krystallne Tropfe!

Und laß sie, wo der Wange die Röth entfloh,
Dort duftig hinthaun! Und du, o bessere,
Der Tugend und der Liebe Ruhe,
Grazie deines Olymps, bedecke

Mit deinem Fittig Cidli. u. s. w.“

Oder wenn er in seiner unsterblichsten Elegie: **die künftige Geliebte**, beginnt:

„Dir nur, liebendes Herz, euch, meine vertraulichsten Thränen,
„Sing' ich traurig allein dieß wehmüthige Lied.
„Nur mein Auge soll's mit schmachtendem Feuer durchirren,
„Und, an Klagen verwöhnt, hör es mein leiseres Ohr!
„Ach! warum, o Natur, warum, unzärtliche Mutter,
„Gabst du zu dem Gefühl mir ein zu biegsames Herz?
„Und ins biegsame Herz die unbezwingliche Liebe,
„Dauernd Verlangen, und ach, keine Geliebte dazu?“

worauf ist in beyden Stellen sein Bewußtseyn vorzüglich gerichtet? Augenscheinlich

auf den innern leidenschaftlichen Zustand selbst. Denn so wie die erste die Handlung, das Spiel des Begehrungsvermögens selbst ausdrückt, so erscheint in der zweyten vorzüglich das Bewußtseyn des Gefühls einer süssen Schwermuth, und der Regungen einer sanften Sehnsucht. Merklich anders muß nun im entgegen gesetzten Falle die Darstellung erfolgen, wenn nämlich das Bewußtseyn vorzüglich auf die Betrachtung der Gegenstände gerichtet ist, welche die Leidenschaft oder das Gefühl erregten. Dann wird natürlich die Darstellung vorzüglich Schilderung der Gegenstände enthalten, und diese Schilderung, nicht die Beschreibung der Aktion des Begehrungsvermögens und der Passion des Gefühls wird in dem Gedichte vorwalten. Darum hört das Werk nicht auf, ein Produkt der Empfindsamkeit zu seyn, und verliert eben so wenig den jedem wahren Kunstwerke eigenthümlichen Zweck; nur daß der Dichter bey demselben aus dem Ganzen seiner Begeisterung vorzüglich die Gegenstände für die Darstellung heraushebt. Wenn Gotter sagt:

„Bedenkt doch selbst! das Auge dieser Welt
„Hat sichs, durch einen Stoß, vom blinden Chaos trennen,
„Und so den Platz am Himmel nehmen können,
„Daß es uns nicht verzehrt, nur wärmet, nur erhellt?
„Wer hieß die Millionen Lichter brennen,
„Die kühle Ruh und sanften Wiederschein
„Von ihrer Majestät auf unsre Hütten streun?
„Und wer gebot dem Mond, die Erde zu begleiten,
„Und durch verborgne Kraft den Ocean
„Zu halten, daß er nicht, aus seinen Ufern gleiten
„Und uns die Sündfluth wiederbringen kann?
„Wer hatte Kraft, den Wolkenmantel auszubreiten,
„Der tausendfarbigt über unserm Haupte fließt,
„Des Lenzes Hofnung und des Herbstes Schätze
„In seiner Falten Schoos verschließt?
„Wer gab dem Wasser und der Luft Gesetze,
„Daß keines in das andre sich verlohr?
„Wer schrieb den Winden ihre Laufbahn vor?
u. s. w. *)“

so bemerkt jedermann in dieser Stelle indirekten Ausdruck von lebhaft gerührter Empfindsamkeit, allein zugleich auch, daß die Gegenstandsdarstellung dabey Hauptsache ist. Und so verhält es sich mit dem gan-

*) S. dessen Lehrgedicht über die Starkgeisterey.

zen Gedichte. Der Dichter war allerdings durch den wissenschaftlichen Stoff, welchen er betrachtete, bis zur Begeisterung gerührt; lebhaftes Streben und Verabscheuen, Vergnügen und Mißvergnügen begleiteten seinen Geist unablässig im Gange durch die Reihen der Ideen, und vereinigten sich beym Stillstandpunkte in einem die ganze Seele einnehmenden Interesse am Ganzen der Ideenreihen und des dadurch erregten Spieles des Begehrungsvermögens und Gefühles. Jetzt entschied der Dichter für Darstellung, und in diesem für den Charakter und die Form des Werkes entscheidenden Momente ging das Bewußtseyn desselben vorzüglich auf die betrachteten Gegenstände über, und die Schilderung von diesen muß nun natürlich die Hauptparthie des Gedichts seyn. Man wende dieselben Grundsätze auf Homers, Ossians, Virgils, Miltons, Klopstocks epische, Wielands größere, Bürgers kleinere romantische Gedichte, auf Geßners idyllische, Tomsons, Lamberts, Kleists u. a. beschreibende Werke an, und man wird von der Richtigkeit derselben durchaus überzeugt werden. Ich

gehe nun zu der genauern Bestimmung der einzelnen Arten der lyrischen Dichtkunst über, deren allgemeinen Charakter ich jetzt nur gezeigt habe.

Nicht bloß Gefühl, sondern wahre Leidenschaft von lebendig wirkender Stärke drückt sich in der Ode aus. Der Gegenstand, auf welchen sich jene bezieht, ist entweder wirklich unendlich, unermeßlich, unerreichbar, oder erscheint doch dem Dichter, als ein solcher, in diesem Augenblicke, allein das unerschöpfliche Interesse, welches der Dichter an ihm nimmt, fordert alle seine Kräfte zum höchsten *wirksamsten* Spiele auf, und diese Situation stellt die Ode dar. Die entscheidende Triebfeder der Darstellung ist Interesse an der Situation selbst, also Interesse an dem kühnen Emporstreben und Ausdehnen des Geistes gegen das Unendliche, um es zu erreichen, um es zu fassen. Die Ode verträgt also ruhige Kontemplation nicht, sie muß ein Gemählde feuriger Leidenschaft für einen unendlichen Gegenstand seyn, ein Gemählde voll Handlung und inneres Lebens.

Ich kenne keine Ode von so starker immer gleicher Geisteskraft, und zugleich so großem Umfange, als Lavaters Ode an Gott, und eine Stelle aus derselben, wird den Sinn meiner Worte besser aufklären, als alles was ich noch zu seiner Entwickelung sagen könnte:

„Gott! du bist: denn ich bin!
Ewig bist du: denn nicht ewig bin ich!
Ewig warst du, Wesen der Wesen!
Eh der Vater der Sterblichkeit,
Deiner schaffenden Stimme dastand;
Ehe dem ersten der Seraphim
Schlug sein unsterbliches Herz;
Eh' in jubilirender Wonne
Seine Zunge dich Liebe, sein Aug' Liebe,
Sein ganzes lebenvolles Wesen
Unaussprechliche Liebe dich nannte!
Da der Thronen Erster an deine Fersen, Jehova!
Deines wallenden Kleides
Himmelfüllenden Lichtsaum
Herauf zu fliegen zum erstenmal
Die kühnen Schwingen schwang,
Und im Gefühle seines Seyns,
Und deines undurchdringlichen Vorherseyns,
Von Wonne trunken niedersank und schwieg;
Da warst du der Ewige schon;
Schon unerfliegbar deines Daseyns
Ewig unerforschte Gränze!

Jünglinge sind und Kinder,
Embryonen vor dir sind
Der Lebendigen Frühgeborne,
Die blühn und wieder verblühen sahen den Erdball,
Der mich im Unermeßlichen
Vor deinem Angesicht vorüberträgt;
Die über seiner crystallenen Wölbung
Schnell durch die weichende Nacht
Hinüber schweben sahn mit ausgespannten Schwingen,
Den allbeseelenden Kraftgeist,
Und nieder vor dir neigten ihr schauendes Antlitz.
Was bin ich denn, was ich vor dir?
Nicht Säugling und nicht Embryon!
Vor dir, Alleinunsterblicher!
Vor dir, o Anfang und Ende!
Erster und Letzter! Ewigster!
Unreifer Staub bin ich!
Ein hangender Tropfen am Ufer der Wesen!
Seit gestern! Kaum lebender Staub!
Noch kaum entsunken der Nichtempfindung!
Kaum sichtbar; ein wehender Hauch,
Der hinüberzittert an die Gränze der Wesen."

Es giebt, wie schon aus dem aufgestellten Grundbegriffe erhellet, wichtige Unterschiede an den Oden, in deren Rücksicht man sie klassifiziren kann. Solche Unterschiede beziehen sich 1) auf den Gegenstand, 2) die Leidenschaft und das Gefühl, wel-

ches durch die Betrachtung desselben erregt wird, 3) die Art des Ausdrucks von diesen in dem Werke. In Rücksicht des Gegenstandes theilen sie sich in a) Oden auf wirklich unendliche, erhabene Gegenstände, b) Oden auf Gegenstände, welche, an sich nicht unendlich, nicht erhaben, auf wirklich unendliche erhabene Gegenstände Beziehung haben. c) In Oden auf Gegenstände, welche nur für den Dichter im Augenblick seiner Begeisterung unendlich, erhaben sind *). Ich gebe folgende Beyspiele: 1) Für die erste Klasse alle Oden, die sich auf Gottheit, Tugend, Weltall, Unsterblichkeit, als ihre Gegenstände beziehn. 2) Für die zweyte, Stollbergs Oden: die Natur, der Genius. 3) Für die dritte Ebendesselben Oden: Mein Vaterland, an Klopstock, der Harz, Homer. In Rücksicht der Leidenschaft und

*) Man kann in Rücksicht auf die besondern Verschiedenheiten dieser Gegenstände die Oden noch weiter theilen: in philosophische, religiöse, patriotische, militärische u. s. w.

des Gefühls theilen sie sich in a) Oden der Bewundrung, der entzückten Liebe (Klopstocks Ode: Welchen König der Gott über die Könige u. s. w. Ebendesselben Ode: Zeit, Verkündigerin der besten Freuden u. s. w.) b) Oden der Rache, der Verabscheuung, des Hasses. (Stollbergs Ode an Bürger: Dir mich weihen? ich dir? Stygische Furie, Afterthemis, ich dir?) c) Oden einer kraftvollen auf Hoheit gegründeten Verachtung, (z. B. Klopstocks Ode: Laß unsre Fürsten schlummern im sanften Stuhl, vom Höfling rings umräuchert u. s. w.) Eine andre Eintheilung ergiebt sich aus der Reinheit oder Gemischtheit des Gefühles. Oden drücken aus a) entweder bloß starkes ununterbrochenes Streben des Begehrungsvermögens, b) oder zugleich auch Schwermuth über die Unmöglichkeit, den unendlichen, erhabenen Gegenstand ganz zu erreichen, zu fassen, zu genießen. Indessen ist dieses Gefühl bey der wahren Ode allezeit Nebensache. Man werfe einen Blick auf die nur eben aus einer Lavater-

schen Ode angezogene Stelle. In Rücksicht auf die Art des Ausdrucks der Leidenschaft und des Gefühls giebt es: a) Oden von direktem Ausdrucke; b) Oden von indirektem Ausdrucke der Leidenschaft und des Gefühls.

Die eigenthümliche Sphäre der Lieder, ist die Sphäre der Freude, der Freude in ihrer ganzen Sanftheit, und ungemischten Reinheit. Freude entsteht, wenn wir ein Gut erreicht haben, oder erreicht zu haben glauben, und in bewußten klaren Vorstellungen seinen Werth anschauen, oder wenn wir die Erreichung eines Gutes zuversichtlich hoffen, und im voraus den Werth desselben in bewußten klaren Vorstellungen anschauen. Die wahre Freude ist keiner scharf abzustechenden Grade fähig; mischt sich Bewußtseyn oder Furcht eines Uebels hinein, dann ist sie nicht mehr wahre reine Freude; hören Stoff und Kraft auf, im Ebenmaase zu seyn, überwältigen die Vorstellungen durch Dunkelheit, ungestümen Andrang, Menge und Größe die Seele, dann verschwindet eben=

falls die ächte Freude, wird Traurigkeit oder berauschende Entzückung. Man kann die Lieder, so wie die Oden, nach mannigfaltigen Unterschieden theilen, in Beziehung auf 1) ihre Gegenstände; 2) die durch die Vorstellung derselben erregte Begier, Hoffnung und angenehme Empfindung, 3) den Ausdruck von diesen in der Darstellung. In Rücksicht der Gegenstände behandeln Lieder: a) Güter, welche vom Menschen ganz erreicht werden können, und die ein solcher α) entweder wirklich zu erreichen hofft, ohne alle Furcht; β) oder wirklich schon besitzt und genießt. b) Güter, welche vom Menschen nicht ganz erreicht werden können, von denen er aber α) entweder im gegenwärtigen Zeitpunkte ohne die leiseste Regung von Furcht hofft, daß er sie ganz erreiche, so daß er sie in der Vorstellung schon im voraus besitzt und genießt; β) oder wirklich schon wähnt sie ganz zu besitzen, und auszugenießen. Die erste Klasse (a) bedarf keiner Beyspiele; allerdings aber die zweyte. Güter, welche über den Menschen erhaben sind, möchte man geneigt seyn zu denken, könnten nur

den Schwung der Ode, oder die Schwermuth der Elegie veranlassen, und in der That ist es so, wenn man sie betrachtet, wie sie wirklich sind, wie sie sich wirklich gegen die Kraft des Menschen verhalten. Allein nicht immer können wir sie also ansehen, oft vielmehr haben wir ein unwiderstehliches Interesse, sie gleichsam zu uns herabzuziehen, und als unsrer Kraft völlig angemessen zu betrachten. Dann bilden wir uns ein, sie unter unserm Gesichtskreiße zu haben, halten die bewußten klaren Vorstellungen, womit wir einzelne Theile, Seiten und Verhältnisse derselben anschauen, für vollständige Begriffe derselben nach ihrem ganzen Umfange, Möglichkeit der Annäherung für Möglichkeit des Besitzes, wirkliche Annäherung für völligen Besitz. So kann das Erhabene Gut reine Freude erregen, und Gegenstand des Liedes werden. Gotteserkenntniß ist das erhabenste Gut für den vernünftigen Menschen; eine Stelle aus Gleims herrlichem Liede eines Hirten zeige, wie sie Stoff für das Lied werden kann:

Voll Freude blick' ich zu der Ferne
Des blauen Himmels ruhig auf!
Bewundre, zähle seine Sterne;
„Der Gott der Hirten geht darauf,

Und blickt herab auf seine Hirten,
Und sieht auch mich:" So denk' ich dann,
Und stimme dann dem Gott der Hirten
Ein armes stilles Loblied an.

Ich sehe dich! — in deinen Sternen,
Du Gott der Sterne, seh ich dich!
In deinen tiefen stillen Fernen,
Auf deinen Wolken seh ich dich!

Ich sehe dich! — Auf deiner Erde,
Du Gott der Hirten, seh' ich dich!
Ich sehe dich bey meiner Heerde,
Bey meinen Lämmchen seh' ich dich!

Auf diesen Blumen, die es mähet,
Vernehm' ich deinen stillen Gang!
Den Gang, den deine Gottheit gehet,
Den geh' ich fröhlich mit Gesang;

Und will mit Lobgesang ihn gehen,
So lang' ein Odem in mir ist,
Und dich in deinen Werken sehen,
Und zeugen, wie so groß du bist!

Unsterblichkeit und Auferstehung sind die erhabensten Gegenstände menschlicher Hoffnung, und wie ganz Lied ist nichts destoweniger Klopstocks Gedicht:

Auferstehn, ja auferstehn wirst du,
Mein Geist, nach kurzer Ruh! u. s. w.

Wie bewundernswürdig ziehn vorzüglich folgende Strophen den so unendlichen Gegenstand in die Sphäre der Anschaulichkeit:

Wieder aufzublühn werd' ich gesät!
Der Herr der Erndte geht,
Und sammelt Garben
Uns ein, uns ein, die starben!
Halleluja!

Tag des Danks! der Freudenthränen Tag!
Du meines Gottes Tag!
Wenn ich im Grabe
Genug geschlummert habe,
Erweckst du mich!

Wie den Träumenden wirds dann uns seyn!
Mit Jesu gehn wir ein
Zu seinen Freuden!
Der müden Pilger Leiden
Sind dann nicht mehr!

In Rücksicht des Begehrens, und des Fühlens drückt sich in Liedern a) entweder

Hoffnung oder b) wirklicher Genuß eines Gutes aus. In Rücksicht der Art des Ausdruckes der Hoffnung ist keine Klassifikation möglich; denn dieser Ausdruck kann nur direkt seyn. Allein in Liedern des Genusses kann der Ausdruck des Gefühls a) direkt oder b) indirekt seyn.

Die Sphäre süsser Wehmuth ist die eigenthümliche Sphäre der Elegie. Gemeiniglich begnügt man sich in den Theorien zu sagen, die Elegie sey der poetische Ausdruck unsrer vermischten Empfindungen, oder: ein Gedicht, welches aus solchen Gedanken zusammengesetzt ist, die mit einer vermischten Leidenschaft vergesellschaftet sind. Diese Begriffe enthalten Wahrheit, aber sie sind zu schwankend, zu unbestimmt. Süsse Wehmuth ist der Charakter der elegischen Begeisterung, süsse Wehmuth erregt durch bewußte klare Vorstellungen. Eine solche entsteht im Menschen, wenn sein Geist mit ungetheiltem Interesse an der Anschauung eines Gutes hängt, aber zugleich entweder sich

vorstellt, es wirklich verfehlt zu haben, da er es hätte erreichen können, oder es unmöglich glaubt, es je zu erreichen. Reine Traurigkeit kann hier nicht erfolgen, denn die Vorstellung des Gutes mit vollem Interesse muß an sich Vergnügen erzeugen. So lange aber dieses Vergnügen geringer ist, als die Traurigkeit, oder ihr bloß das Gleichgewicht hält, so lange wird keine Darstellung erfolgen. Dann erst, wenn das Vergnügen das Uebergewicht bekommt, entsteht die wahre elegische Begeisterung. Das Vergnügen kann erhöht werden: 1) durch Erinnerungen vormaligen Genusses vom Gute; 2) durch Vorstellung eigener Würdigkeit das Gut zu besitzen, und eigener Schuldlosigkeit beym Verluste; 3) durch eine zuweilen sanft schmeichelnde, aber von Furcht unterbrochene Hoffnung, es zu erreichen, oder beym wirklichen Verluste durch augenblickliches schwärmerisches Träumen des Besitzes.

Die Elegie ist von dem Liede hinlänglich dadurch unterschieden, daß dieses durch reine Freude, jene durch Freude

vergesellschaftet mit einer Traurigkeit, welche jedoch jener untergeordnet ist, erzeugt wird. Von der Ode ist die Elegie nicht unterschieden durch die Gegenstände, denn alle Gegenstände für die Ode können, wie ich gleich zeigen werde, auch elegisch behandelt werden, eben so wenig durch die Gemischtheit der Empfindung, denn diese findet sich bey vielen Oden auch; allein sie ist es durch den Grad der Wirksamkeit und des Gefühls der Kraft; kühne gewaltige Handlung, starkes Gefühl der Kraft, das Höchste zu ermessen, zu erreichen, herrscht bey der Odenbegeisterung; die Kraft des begeisterten Elegikers hingegen liegt in einem Zustande der Ermattung, bey welchem derselbe, unfähig, stark und mächtig zu streben und zu verabscheuen, nur Ideenreihen lebhaft verfolgen, und Gefühle durchfühlen kann.

Wiefern man die Elegien in Rücksicht auf ihre Gegenstände, die dadurch erregten Zustände des Begehrungs- und Gefühl-Vermögens, und die Art des Ausdrucks von diesen, theilen könne oder nicht, er-

giebt sich von selbst aus dem bisher gesagten. Ich füge in Rücksicht auf die Gegenstände derselben nur eine Bemerkung hinzu.

Gemeiniglich schränkt man das Feld der Elegie auf unglückliche hoffnungslose Liebe, den Tod geliebter Personen, und Verluste zeitlicher Güter ein. Ich habe mich nie damit begnügen können, habe immer geglaubt, daß die durch Vorstellung des Erhabenen, natürlicher Weise, entstehende Schwermuth Elegien erzeugen könne. Es giebt Elegien, erregt durch das Erhabene der theoretischen Vernunft, und Elegien, erregt durch das Erhabene der praktischen Vernunft. Beyde Gattungen sind leider wenig bearbeitet, und der Stoff ist doch so unerschöpflich. Unbegreiflich ist es mir, daß wir so wenig moralische Elegiker haben.

Wiefern Ode, Elegie, und Lied an einander gränzen, brauche ich nach dem bisher gesagten nicht umständlich zu zeigen. Es kommt auf das Ganze des Ge-

müthszustandes an, um die poetischen Werke unter diese Klassen richtig zu ordnen. Einzelne vorübergehende Empfindungen bestimmen nichts. Es können in Oden Elegische-, in Elegien Oden-mäßige einzelne Stellen vorkommen; darum wird die Ode nicht Elegie, und eben so wenig die Elegie Ode; denn der herrschende Zustand entscheidet.

Vierter Exkurs.

Ich habe die Fabel zu der erzählenden Dichtkunst der zweyten Hauptklasse gerechnet, und muß der Frage entgegen sehen, warum ich nicht lieber in ihr ein Lehrgedicht der zweyten Hauptklasse aufgestellt habe. Es kann also nicht unnöthig scheinen, von der Natur der Fabel überhaupt in möglichster Kürze zu handeln.

Was ich von den Werken der zweyten Hauptklasse überhaupt bereits angedeutet habe, daß man sie eigentlich nicht mit völligem Rechte zur Poesie zählen könne, behaupte ich mit der festesten Ueberzeugung von der Fabel. In ihr druckt sich nicht nur gar keine Leidenschaft, kein Gefühl aus, sondern sie kann auch nicht einmal als ein Produkt der Empfindsamkeit angesehen werden. Der Zweck der Fabel ist

anschauliche Darstellung einer Klugheitslehre, nach ihrem Einflusse auf Vortheil und Nachtheil, in einer aus der Thierwelt oder der leblosen Welt hergenommenen Handlung. Ich sage bloß: eine Klugheitslehre; denn moralische Sätze soll die Fabel nicht darstellen wollen; sie soll aber nicht, weil sie nicht kann, indem keine Handlung die Moralität an sich darzustellen fähig ist. Ich rede ferner bloß von Handlungen aus der Thierwelt und der leblosen Welt; denn ich halte dieß für einen charakteristischen Zug der Fabel. Menschenhandlungen, gedichtet, um einen praktischen Satz anschaulich zu machen, können für sich eine Klasse belehrender Erzählungen ausmachen; allein es sind keine Fabeln; oder will man sie nun schlechterdings zu Fabeln machen, so nenne man jene anders. Die Fabel ist ein Erzeugniß bloß des Verstandes, und ist bestimmt bloß für den Verstand Andrer, in wiefern derselbe auch den Willen bestimmen kann. Rührung der Empfindsamkeit durch Vorstellung eines praktischen Satzes

nach seinem Einflusse auf Vortheil und Nachtheil, kann allerdings in Darstellung übergehen, aber nicht in Fabeldarstellung. Hingegen die Ueberzeugung, welche der Verstand davon hat, und der Trieb, dieselbe andern mitzutheilen, kann allerdings, und muß sogar eine solche Darstellung erzeugen, wenn man schnell und glücklich auf Köpfe wirken will, welche der Fassung abstrakter Sätze für sich allein, nicht eben fähig sind. Die anschauliche Darstellung praktischer Sätze durch Handlungen aus der Thier- und leblosen Welt ist das wirksamste Mittel, um solchen Köpfen gewisse, aus vielen Erfahrungen abgezogene allgemeine Klugheitslehren auf das geschwindeste einleuchtend zu machen. Und zwar muß man, um dieses zu begreifen, folgende Punkte erwägen: 1) das Neue und Wunderbare in solchen Darstellungen reizt und unterhält die Aufmerksamkeit derselben. 2) Die auch noch so schnelle und vorübergehende Einbildung der Möglichkeit bestimmter Klugheitssätze unter den Thieren reizt die Ehrbegier des Menschen im rohen Zustande der Geistes-Kindheit.

3) Die allgemein bekannte und augenblicklich einleuchtende Bestandheit der Charaktere gewisser Thiere und lebloser Wesen verursacht, daß sich in den Rollen derselben gewisse praktische Sätze weit allgemeiner und leichter anschaulich machen lassen, als es durch menschliche möglich ist. Von diesen drey Punkten sind, der erste und der dritte bey jeder wahren Fabel und ihrer Bestimmung wesentlich; minder wesentlich der zweyte, welcher indessen doch von den bisherigen Theoristen der Fabel mit Unrecht ganz vergessen worden ist. Breitinger würde geirrt haben, wenn er mit dem ersten die ganze Sache für erschöpft gehalten hätte; allein mit gutem Grunde konnte er ihn als ein Hauptmoment in Rechnung bringen *), und verdient deßhalb gar nicht getadelt zu werden, wie es von Lessing und Herder geschehen ist **).

*) S. den 7. Abschn. seiner kritischen Dichtkunst.

**) S. Lessings Abhandl. bey seinen vier Büchern äsopischer Fabeln. Herder über Bild, Dichtung und Fabel in s. zerstr. Bl. 3. B.

„Thiere handeln in der Fabel, sagt letzterer *): weil dem sinnlichen Menschen alles Wirkende in der Natur zu handeln scheint, und welche wirkende Wesen wären uns näher, als die Thiere? — Je mehr der Mensch eine Thiergattung kennen lernt, und mit ihr vertraulich umgeht, desto mehr gewöhnen sich beyde an einander, und theilen einander von ihren Eigenschaften mit. Er glaubt sie zu verstehen, und wähnt, daß sie ihn verstehe; also ist der Grund der kühnsten Aesopischen Fabel, dem Wahn der Menschen nach, beynahe als Erfahrung, als historische Wahrheit gegeben. Allerdings sind die Gattungen der Thiere in ihren Fähigkeiten einander sehr

*) Im angef. B. S. 126. vergl. die Anzeige der Abh. in der Allgem. Litt. Zeit. 1790. n. 48.

ungleich: sie werden uns auch immer unbemerkbarer, und unverständlicher, je unähnlicher sie uns sind, oder je entfernter sie von uns leben; den hochmüthigen Wahn indessen, daß das geringste Thier in seinen Wirkungen und Fähigkeiten ein dem Menschen ganz ungleichartiges sey, sollte endlich die stolze Unwissende, die Metaphysik aufgeben: denn er wird durch die Naturgeschichte reichlich widerlegt. In ihrem ganzen Habitus des Lebens sind Thiere *Organisationen*, wie es der Mensch ist; es fehlt ihnen nur die menschliche Organisation, und das große Werkzeug unsrer abstrahirten symbolischen Erinnerungen, die Sprache." Ich gestehe, daß mir Herr Herder den wahren Gesichtspunkt der Sache verrückt zu haben scheint. Für sich selbst hat wohl nie ein Fabulist gedichtet, sondern allezeit für andre, in der Absicht, ihnen eine Maxime der Klugheit und den

Einfluß derselben auf Vortheil und Nachtheil anschaulich darzustellen. Eine Ursache mußte er auf jeden Fall haben, warum er eine Dichtung dieser Art wählte, und es konnte keine seyn, als, daß er durch eine solche, jene Absicht auf das schnellste, leichteste und sicherste zu erreichen glaubte. Die Schnelligkeit der Wirkung einer Fabelerzählung auf den Verstand, hängt bey Köpfen von geringer Abstraktionsfähigkeit vorzüglich von der Aufforderung ihrer Aufmerksamkeit durch den Reiz des Neuen und Ungemeinen in der Dichtung ab. Rechnete nun der Fabulist darauf, daß dem sinnlichen Menschen unter den wirkenden Wesen das Thier das nächste ist, ihm also vorzüglich menschlich zu wollen und zu handeln scheint, so konnte er sich von seinem Werke wenigstens keine größere Wirkung für die Aufmerksamkeit versprechen, als von einem deutlichen anschaulichen Vortrage der Lehre ohne eine Dichtung dieser Art. Allein ich wage es sogar zu leugnen, daß der bloß sinnliche Mensch ohne genaueres, längeres Nachdenken die Verwandschaft der Thiere und Menschen bemerkt.

Anfangs haftet er bloß am Aeußern, und da stößt er überall auf Unterschied und Abweichung; es wird lange Zeit erfordert, eh' er für das Innre, Wesentliche Sinn bekommt, noch längere Zeit, eh' er so scharf vergleichen kann, um hinter ganz heterogenen Aussenseiten ähnliche Kräfte, Triebe, Bedürfnisse, und Maximen zu finden. Herr Herder schreibt ja auch selbst, einer sehr spät und langsam entstandenen Wissenschaft, der Naturgeschichte, das Verdienst zu, die Verwandschaft der Thiere und Menschen dargelegt zu haben. Ist nun aber der sinnliche Mensch in seiner Geisteskultur so weit gekommen, um diese Analogie zu fassen, so bedarf er wahrhaftig keiner Fabeln, um Klugheitslehren zu begreifen. Also mußte der Fabulist wohl darauf rechnen, daß das Wunderbare in seiner Dichtung die Aufmerksamkeit des Naturmenschen reize, und in einer angenehmen Spannung unterhalte. Ich kann hier eine Bemerkung nicht zurückhalten, welche sich mir bey so mancher philosophischen Charakteristik des Menschen im Zustande seiner geistigen Kindheit aufgedrungen hat.

Dieser Naturmensch soll nun schlechterdings Dichter und Schwärmer seyn, zu gleicher Zeit aber so äußerst wenig entwickelten Verstand und Urtheilskraft besitzen, daß sich sein Dichten und Schwärmen nicht einmal gedenken läßt. Er soll seinen eignen Menschencharakter auf alles belebte und leblose außer der Menschheit übertragen, soll überall Analogien der übrigen Geschlechter der Wesen gegen den Menschen entdecken, und zu gleicher Zeit soll er so einfältig seyn, daß man nur durch die kindischesten Spielereyen sein Nachdenken selbst über die leichtesten Dinge wecken könne. Allein man bedenkt nicht, daß jene Geisteshandlungen gar nicht möglich sind, wenn nicht der Naturmensch mit deutlichem Bewußtseyn sich das Charakteristische seiner Menschheit vorstellt, mit geübter Urtheilskraft Beschaffenheiten, Zustände und Wirkungen vergleichen, und mit fertiger Vernunft von Gleichheiten in diesen auf Gleichheiten in den Kräften schließen kann. Man mache die Anwendung auf die Fabeltheorie, von welcher ich spreche. Nach derselben soll die Fabel für den sinnlichen Menschen

bestimmt seyn, um ihm praktische Sätze, die er für sie allein nicht fassen könnte, anschaulich darzustellen. Allein derselbe sinnliche Mensch, welcher, dieser Theorie zufolge, zum Beyspiel den Satz: „daß man durch unüberlegtes Bewerben um neue Güter leicht die verliert, welche man schon hat," oder den: „Eile mit Weile," nicht versteht; eben dieser hat nach eben dieser Theorie zu derselben Zeit bereits eine Menge der feinsten Analogien und Beziehungen der Natur gefaßt. Ich gestehe, daß ich mich mit diesem Widerspruche nicht vertragen kann. Dem Menschen, für welchen die *Fabel* bestimmt war, mußten die *Handlungen* aus der Thier- und leblosen Welt wunderbar seyn, und eben wegen dieser Wunderbarkeit seine Aufmerksamkeit reizen und gespannt erhalten. Indessen muß man nothwendig, um die Komposition des Fabulisten zweckmäßig zu finden, auf den dritten von mir angegebenen Punkt Rücksicht nehmen: die allgemein bekannte und augenblicklich einleuchtende Bestandheit der Cha-

raktere gewisser Thiere und lebloser Wesen, worin Lessing ganz richtig einen Grund der Entstehung der Fabeldichtung setzen konnte, allein nicht richtig, wie mir scheint, den alleinigen völligen Grund zu finden glaubte. Indessen scheint mir jene Bestandheit bey der Fabel mehr ein Hülfsmittel der Kürze und Versinnlichung der Darstellung zu seyn, als die Bedingung der Anerkennung der Allgemeinheit eines praktischen Satzes bey dem sinnlichen Menschen. Wenn ich z. B. den Vortheil der Emsigkeit und Sorge für die Zukunft durch eine Fabel anschaulich machen will, worin die Ameise die Hauptrolle spielt, so gewinne ich 1) an Kürze; denn welcher Umschreibungen bedürfte ich nicht, um einen emsigen, für seine künftige Erhaltung sorgsamen Menschen zu schildern, da ich hingegen die Ameise nur zu nennen brauche, um den Begriff einer vollkommenen Emsigkeit und Vorsorge zu geben. 2) An Versinnlichung; die Emsigkeit und Vorsorge der Ameise erscheint der Phantasie eines jeden, sobald er sie nennen hört, auf einmahl in

einem vollendeten Bilde; ehe er sich einen vollkommen emsigen Menschen vorstellt, muß sein Verstand viele und lange Ideenreihen über die Verhältnisse des Menschen zusammenstellen. Ob nun wohl wegen dieser Umstände auch die Allgemeinheit des praktischen Satzes schneller und leichter gefaßt wird, so würde dennoch der sinnliche Mensch, welcher Fabeln zu begreifen fähig ist, jene Allgemeinheit auch durch eine Dichtung aus der Sphäre des Menschengeschlechtes fassen, allein freylich etwas langsamer und später.

So viel von der Natur der Fabel. Ich gehe zu der Beantwortung des *Einwurfs* über, daß ich die Fabel hätte als Lehrgedicht der zweyten Klasse aufstellen sollen. Wenig Worte werden hinreichen, mich zu rechtfertigen.

Der Zweck jeder Fabel ist allerdings: anschauliche Darstellung eines Satzes der Klugheit; und dieser Satz muß eher in der Seele des Fabulisten daseyn, als die Handlung, wodurch er ihn versinnlicht. Darum ist aber der Satz nicht das Wesen der

Fabel, in wiefern sie ein ganzes Werk von bestimmtem Charakter ist; sonst wäre ja jeder solcher Satz ohne Handlung eine Fabel. Durch die Handlung in Beziehung auf den Satz, den sie versinnlichen soll, ist die Fabel das, was sie ist. Soll sie also nur mit irgend einem Anschein des Rechtes zur Poesie gezählt werden, so muß man sie zu den erzählenden Werken der zweyten Hauptklasse rechnen. Man bedenke noch folgendes: Wenn man die Fabel als Lehrgedicht aufstellte, so müßte man alle moralische Erzählungen, alle Romane, wodurch ein praktischer Satz anschaulich dargestellt wird, zu dem Lehrgedichte ziehen, was wohl noch niemanden in den Sinn gekommen ist.

Das Epigramm wird man als eine besondre Dichtungsart in meiner Klassifikation vermissen. Allein meines Erachtens macht es gar keine besondre Dichtungsart aus, wenn man auf das Innere sieht. Die Epigrammen, deren Stoff ein vom Witze gefaßtes Verhältniß ist, gehören zu den Werken der bloßen Ur-

theilskraft, und es ist ein unrechtmäßiger Eingriff in das Gebieth der Dichtkunst, daß sie das Sylbenmaas, ein Eigenthum der Leidenschaft- und Gefühldarstellung, an sich gezogen haben. Die Epigrammen der Leidenschaft und des Gefühls sind mit in meiner ersten Hauptklasse enthalten, als lyrische, oder erzählende, oder beschreibende, oder belehrende Gedichte, von einer gewissen eigenen Form, welche von ihrer Veranlassung und Bestimmung abhängt. Die Erörterung derselben liegt außer den Gränzen einer allgemeinen philosophischen Klassifikation der Dichtungsarten nach ihrem Innern, so wie die Erörterung mehrerer Klassen von Werken, deren Eigenthümliches nur in ihrem Aeußern liegt.

Siebente Betrachtung.

Die mühsame Umständlichkeit, mit welcher ich die Begriffe der Künste zu bestimmen versucht habe, dürfte leicht Einem und dem Andern meiner Leser unnütz scheinen; allein ich bin überzeugt, daß dieses nur so lange der Fall seyn kann, bis der vortheilhafte Einfluß jener Untersuchung sich in allen Theilen der Aesthetik, welche ich angelegt habe, einleuchtend zeigen wird. Ehe ich indessen den Faden wieder aufnehme, und die Frage über die Möglichkeit allgemeingeltender Prinzipien für diese Wissenschaft beantworte; muß ich den allgemeinen Geschlechtsbegriff, nach welchem ich in jedem Werke der Kunst, seiner innern Wesentlichkeit nach, nichts anders, denn die Darstellung eines bestimmten Zustandes lebhaft gerührter Empfindsamkeit finde, aus-

führlicher zu entwickeln suchen, als es bisher nöthig war, und dieses um so mehr, da von denen im Ausdrucke dieses Begriffes enthaltenen Hauptwörtern gemeiniglich ein so nichtssagender, oder doch schwankender Gebrauch gemacht wird.

Mit keinem Worte wird vielleicht ein für Philosophie und Sprache entehrenderes Spiel getrieben, als mit dem Worte: Empfindsamkeit. Bald bezeichnet man damit bloße physische Reizbarkeit, bald Weichlichkeit für Genuß und Leiden, bald die Fähigkeit, angenehm oder unangenehm zu fühlen im allgemeinen, bald eine lächerliche Erkünstelung von Theilnahme des Herzens an kleinlichen nichtssagenden Dingen, bald wohl gar die düstre Laune der Damen, wenn sie Vapeurs haben. Alle diese Bedeutungen wünsche ich völlig vergessen, um verstanden werden zu können, und Eingang zu finden, indem ich den reinen, ächten Sinn des Wortes wenigstens bey denen wieder herzustellen bemüht bin, welche ihn durch zufällige Umstände nach und nach verdrängen ließen.

Daß Empfindsamkeit nach dem allgemeinen ursprünglichen Sprachgebrauche nicht physische Reizbarkeit, nicht Erkünstelung von Gefühlen ohne zureichenden verhältnißmäßigen Gründen, nicht eine bloße Laune der Damen bedeute, braucht schlechterdings keiner weitern Erörterung. Allein der Unterschied der Empfindsamkeit von der bloßen Weichheit für Genuß und Leiden, und der bloßen Fähigkeit gewisser edlerer angenehmer oder unangenehmer Gefühle dürfte in seiner völligen Bestimmtheit schwerer zu fassen seyn, dürfte eine genauere Anwendung der Etymologie, und eine schärfere Analyse des allgemeinen Sprachgebrauchs erfordern: 1) Wenn die Ableitungssylbe sam in Kompositionen dieser Art eine Fertigkeit ausdrückt, die im Verbum enthaltene Handlung hervor zu bringen, oder das in ihm enthaltene Leiden zu leiden, so ergiebt sich ganz natürlich die allgemeine flache Bedeutung des Beschaffenheitswortes empfindsam, nach welcher es anzeigt: fertig zu empfinden, und die darauf gegründete Bedeutung des Substantivs Empfindsam-

keit: die Fertigkeit im Empfinden. Allein, mir dünkt, es liege in diesen Fällen noch etwas in der Sylbe sam, nämlich: 2) ein Interesse an der Handlung, dem Leiden, wozu eine Fertigkeit da ist. Man analysire ähnliche Wörter: genügsam, aufmerksam, biegsam, folgsam, sparsam, erfindsam u. a., und man wird gestehen, sie bedeuten nicht bloß Fertigkeit in einer gewissen Handlung, sondern auch ein Interesse an derselben. Nur grammatisch betrachtet zeigte also schon Empfindsamkeit an: eine Fertigkeit zu empfinden mit Interesse am Empfinden selbst. Der *allgemeine* Sprachgebrauch hat auch diesen Sinn rein aufbehalten. Nicht bloß fertige Fähigkeit, nicht Weichheit drückt der Mensch von unverdorbenem Sprachgefühle durch jenes Wort aus, sondern fertige Fähigkeit mit Interesse und Liebe zu dem Gegenstande derselben. Der Empfindsame ist freylich allezeit fertig, und schnellempfänglich für gewisse Rührungen; (wir werden sogleich auch sehen, für welche,) bloß deßhalb nennen wir ihn noch

nicht empfindsam; allein er liebt auch diese Rührungen, nimmt Interesse an diesen Rührungen selbst, sehnt sich nach ihnen, späht ihre Quellen überall auf, unterhält, pflegt, schmückt und erhöht sie, wenn sie da sind; deßhalb nennen wir ihn empfindsam im vollen Sinne des Wortes. Der Sprachgebrauch bestimmt dieses Interesse noch genauer. 3) Bey unverdorbenem Sprachgefühle denkt jeder das Interesse des Empfindsamen an der Empfindung als ein freyes, nicht als ein mechanisches, durch zwingende Verhältnisse bestimmtes Interesse. Den Mann, welcher den Tod einer geliebten Gattin lange Zeit betrauert, und in dem Betrauern desselben immer neues Interesse findet, nennen wir deßhalb keinen empfindsamen Mann; warum? sein Interesse an der Empfindung ist nicht frey, ist bestimmt durch Zeitumstände und Schicksale. Den Mann aber, welcher von nichts abhängig als seinem eignen Genius, im Herbst den halb schon blätterlosen Hain besucht, und den rauhen Winden begegnet, um sein Herz mit süßen Melancholien zu weiden, den nennen wir

empfindsam, denn sein Interesse ist frey, er faßt es, nicht wegen dieses oder jenes von äußern Kräften abhängenden Ereugnisses, sondern, weil er der ist, welcher er ist. — Wir haben also drey Momente der wahren Empfindsamkeit: 1) Fertigkeit im Empfinden; 2) Interesse am Empfinden; 3) Freyheit dieses Interesse's. Allein das Empfinden selbst bedarf nun noch einer genauern Bestimmung. 1) Wenn wir dem Empfindsamen Fertigkeit im Empfinden zuschreiben, so verstehen wir nach dem Sprachgebrauche darunter nicht bloß Fühlen des Vergnügens und Mißvergnügens, sondern auch Streben des Begehrungsvermögens, nach etwas hin, und von etwas weg, Neigung und Abneigung, Liebe und Haß. Keine Thätigkeit des Begehrungsvermögens ist ohne Einfluß auf Vergnügen oder Mißvergnügen, kein Vergnügen oder Mißvergnügen, ohne eine vorhergegangene Handlung des Begehrungsvermögens, und eine nachfolgende Aeußerung ebendesselben. Indessen müssen wir dennoch unterscheiden: 1) Zu-

stände der Wirksamkeit des Begehrungsvermögens, wo ein Zweck noch nicht erreicht ist, und durch das Hinstreben des Begehrungsvermögens erzielt wird. 2) Zustände des Vergnügens oder Mißvergnügens, welche sich auf einen bereits erreichten oder verfehlten Zweck gründen. Für beyderley Zustände muß der Empfindsame Fertigkeit und freyes Interesse haben. 2) Aber nun bezieht der Sprachgebrauch bey der Benennung der Empfindsamkeit diese Fertigkeit und dieses freye Interesse nicht auf alle Zustände des Begehrungsvermögens und des Gefühls, sondern nur auf gewisse; es kommt also darauf an, zu bestimmen, welche diese sind. Ehe dieses geschehen kann, müssen wir genau bemerken, aus was für Handlungen ein Zustand der wirkenden Empfindsamkeit besteht. Ein solcher ist ohne folgende vier Operationen nicht einmal gedenkbar: a) muß nothwendig vor allen eine Reihe von Kraftäußerungen des Begehrungsvermögens und Gefühles wirklich in der Seele des Empfindsamen da seyn; 2) muß er diese Reihe vermittelst

des innern Sinnes anschauen; 3) muß er darüber urtheilen und Vollkommenheit darin entdecken; 4) dann erst kann er dasjenige freye Interesse dafür fühlen, welches zum Charakter der Empfindsamkeit gehört. Die Vollkommenheit einer Reihe von Kraftäußerungen des Begehrungsvermögens und Gefühls liegt entweder α) bloß in der Form derselben an sich, oder β) in der Materie, der Form, und dem Verhältnisse der einen zu der andern, zugleich. Um in beyden Rücksichten einer solchen Reihe Vollkommenheit zuzuschreiben, muß ich ihr Mannichfaltiges auf einen Zweck beziehn, und hier sind nur zwey Fälle möglich: A) der Zweck ist ein äußerer, B) oder ein innerer, oder, mit andern Worten: A) der Zweck ist ein solcher, welchen das vernünftige Wesen sich nicht selbst vorsteckt, (bloß deßhalb, weil es vernünftig ist,) sondern welchen es verfolgt, weil er ihm durch äußere mit ihm zusammenhängende Kräfte aufgedrungen ist; B) ein solcher, welchen das vernünftige Wesen sich selbst giebt, bloß weil es vernünftig ist. Die Zwecke der erstern Art haben an sich keinen Werth,

allerdings aber die der zweyten. Reihen von Kraftäußerungen des Begehrungsvermögens und des Gefühls, welche ihren Grund bloß in den Zwecken der ersten Art haben, können wegen dieser Beziehung keinen reinen Werth an sich haben; allein diejenigen, welche sich auf Zwecke der zweyten Art gründen, haben Werth an sich, wahre eigene unabhängige Würde. Diesen Unterschied nun befolgt der Sprachgebrach bey dem Worte Empfindsamkeit sehr genau, indem er von der Sphäre der Empfindsamkeit alle diejenigen Stoffe ausschließt, welche an sich keinen Werth, keine Würde besitzen, und sie an derselben nur unter der Bedingung Theil nehmen läßt, daß sie als nothwendige Mittel zu solchen Zwecken angesehen werden, welche an sich Werth haben *). Hieraus ergiebt sich:

*) Einen Menschen, zum Beyspiel, welcher immer Freude an den Reizen des physischen Lebens bloß ihrer selbst wegen empfindet, und an dieser seiner Freude Interesse nimmt, sie immer mit Liebe unterhält und erhöht, nennen wir deßhalb nicht empfindsam; warum?

3) Objekte der Empfindsamkeit sind nicht bloß für ein gewisses Individuum wirksam, sondern für alle vernünftige Wesen; der Empfindsame wird, als Empfindsame, durch gewisse Objekte nicht deßhalb gerührt, und zum Interesse an dieser Rührung nicht deßhalb bestimmt, weil er dieser oder jener Mensch ist, diese oder jene zufälligen Verhältnisse hat, sondern überhaupt weil er Mensch, d. h. ein vernünftiges Wesen ist; sein Interesse ist allezeit zugleich das Interesse der gesammten Menschheit *). 4) Der Genuß

das physische Leben hat keinen Werth an sich, es bekommt nur dann wirklichen wahren Werth, wenn man es als Mittel zu einem Gute betrachtet, welches an sich Werth hat. Sittliche Güte ist ein solches Gut; wenn also ein Mensch freye Freude am physischen Leben empfindet, wie fern es Mittel zur Annäherung an dieses Gut ist, und mit Interesse und Liebe den Zustand dieser Freude in sich hervorbringt, unterhält und erhöht, so schreiben wir ihm mit Recht einen Zustand gerührter Empfindsamkeit zu.

*) Die Empfindsamkeit lößt also die Fesseln zeitlicher zufälliger Verhältnisse, erhebt

des Empfindsamen ist also auch nicht auf Eigennutz gegründet; er liebt die ihm eigenen Zustände des Begehrungs- und Gefühlsvermögens, nicht, weil sie ihm Vergnügen machen, schlechthin, sondern, weil sie wegen ihrer innern Vortrefflichkeit an sich, Vergnügen verursachen; er legt diesem Vergnügen nicht deßhalb Werth bey, weil es Vergnügen ist, sondern wegen des innern Werthes seiner Ursachen.

Leicht könnte man bey bloß flüchtigem Ueberdenken des bis jetzt gesagten glauben, man dürfe in die Sphäre der Empfindsamkeit nur diejenigen Zustände des Begehrungsvermögens und Gefühls ziehen, wel-

die Menschen aus dem beschränkenden Kreise irrdischer Individualität in die Sphäre eines reinmenschlicheren, reingeistigeren Lebens, und erfüllt ihn mit dem Genusse eines Interesse's, welches, weit entfernt, ihn nach Art der Sinnengenüsse in ihn selbst zusammen zu engen, ihn vielmehr seiner irrdischen Persönlichkeit vergessend, an die Betrachtung einer in sich vollendeten Vollkommenheit heftet.

che durch ein Erkenntniß erzeugt werden, müsse aber alle jene ausschließen, welche von gar keinem Erkenntnisse abhängen. Allein daß auch solche einen rechtmäßigen Platz darin einnehmen, deutet schon der Sprachgebrauch an, indem er die Begeisterung des Tonkünstlers, sie sey von Vorstellung abhängig oder nicht, allezeit der Empfindsamkeit zuschreibt, zeugt aber auch ganz unwidersprechlich die genauere Erwägung derselben.

Das Begehrungs- und Gefühls-Vermögen sind Vermögen, welche eigenthümliche mit den Vorstellungen keine Aehnlichkeit habende Thätigkeiten hervorbringen, welche diesem zufolge auch eigenthümliche Formen des Wirkens besitzen. Nun hängt freylich das Vorstellungsvermögen mit dem Begehrungs- und Gefühlvermögen so zusammen, daß nicht nur Vorstellungen auf diese Vermögen wirken können, sondern auch gewisse Vorstellungen, gewisse Zustände derselben unausbleiblich nach sich ziehen. Allein nichts desto weniger können beyde Vermögen in Zustände der lebhaftesten

Wirksamkeit gerathen, ohne durch Vorstellungen dazu bestimmt worden zu seyn, und diesen von aller Vorstellung unabhängigen Zuständen derselben kommt an sich Vollkommenheit oder Unvollkommenheit zu, wenn sie mit den gesetzmäßigen Formen des Wirkens jener Vermögen im Allgemeinen und Besondern völlig harmoniren. In diesen Fällen sind die Vermögen sich selbst Zweck; solchen Zuständen muß die Vernunft eigene Würde zugestehn, die Fertigkeit sie hervorzubringen, anzuschauen, in ihrer Vollkommenheit zu erkennen, und Interesse an ihnen zu nehmen, gehört demnach der Empfindsamkeit zu. Das Interesse ist also kein eigennütziges, sondern erzeugt durch die Vortrefflichkeit des Objektes an sich.

Nach dieser Analyse des Begriffes: Empfindsamkeit, und dieser Bestimmung und Begränzung ihrer Stoffe, können die Worte: ein bestimmter Zustand lebhaft gerührter Empfindsamkeit keiner weitern Erklärung bedürfen. Ein bestimmter Zustand lebhaft

gerührter Empfindsamkeit ist ein solcher, welcher in sich ein Ganzes ausmacht, und gefaßt werden kann, ohne das Vorhergehende und Nachfolgende, und wenn also jede wahre Thätigkeit der Empfindsamkeit voraussetzt: 1) eine Reihe von Kraftäußerungen des Begehrungs- und Gefühlvermögens, bestimmt durch Vorstellungen oder nicht; 2) die Anschauung derselben; 3) die Beurtheilung derselben, und Einsicht ihrer innern Trefflichkeit und Würde; 4) Interesse daran, Liebe derselben, so müssen bey jedem bestimmten Zustande lebhaft gerührter Empfindsamkeit diese Handlungen natürlich und bündig zusammenhängen, müssen einen in sich vollendeten Kreiß ausmachen. Nur unter dieser Bedingung können Zustände der Empfindsamkeit wahre Kunstwerke erzeugen.

Ehe ich zu der Beantwortung der Frage übergehe, wie im Allgemeinen das Künstlergenie von den übrigen Empfindsamen verschieden ist, muß ich noch gewisse Unterschiede bemerken, welche

sich unter den Empfindsamen finden. Sie sind nämlich: 1) entweder selbstschaffende, 2) oder frey nachahmende Empfindsame. Der selbstschaffende Empfindsame bringt den Stoff für das Interesse seiner Empfindsamkeit, selbst frey hervor. Der freynachahmende Empfindsame nimmt mit freyem Interesse an denen von jenem hervorgebrachten oder sonst vorhandenen Stoffen für die Empfindsamkeit Antheil. Die selbstschaffenden Empfindsamen theilen sich in a) solche, welche im Zeitpunkte ihrer wirksamen Empfindsamkeit fähig sind, das Objekt ihres Interesses, von sich, als dem vorstellenden, urtheilenden und sich für die Vollkommenheit desselben interessirenden Wesen, in einem deutlichen Bewußtseyn zu unterscheiden; b) solche, welche in jenem Zeitpunkte dieser Unterscheidung nicht fähig sind. c) Solche, bey denen das Interesse an dem Zustande ihres wirkenden Begehrungs- und Gefühlsvermögens so hoch steigt, daß es eine Darstellung fordert, entweder des ganzen Zustandes nach allen Hauptmomenten der in ihm enthaltenen Handlungen,

oder doch des Objektes, welches der Grund von ihnen allen ist, und zwar eine Darstellung, welche der Würde des Gegenstandes an sich, und der Würde des an ihm genommenenen Interesses völlig angemessen ist; d) solche, bey welchen jenes Interesse nie so hoch steigt, daß eine solche Darstellung freyer Zweck würde. e) Solche, welche die Fähigkeit besitzen, von Objekten des Interesse's der Empfindsamkeit solche Darstellungen zu geben; f) solche, welche dieser Fähigkeit ermangeln.

Nun darf man die Produkte der schönen Kunst nur flüchtig betrachtet haben, um zu entscheiden, durch welche Klasse der Empfindsamen sie erzeugt werden. 1) Die Künstler sind selbstschaffende Empfindsame, sie besitzen die Fähigkeit, die Stoffe für das Interesse ihrer Empfindsamkeit selbst hervor zu bringen. 2) Sie sind fähig, im Zeitpunkte ihrer wirksamen Empfindsamkeit das Objekt des Interesses ihrer Empfindsamkeit in einem deutlichen Bewußtseyn von ihnen selbst zu unterscheiden, stellen es sich also schon da

im bestimmten Umrisse als ein für sich bestehendes Ganzes vor. 3) Ihr Interesse an dem Objekte ist so groß und so stark, daß es eine Darstellung fordert, angemessen der innern Würde des Objektes, dem Grade und der Würde des Interesses an ihm. 4) Sie besitzen wirklich die Fähigkeit, Darstellungen dieser Art zu bilden.

So wie durch diese Entwickelung die nothwendigen ursprünglichen geistigen Anlagen des Künstlers im Allgemeinen hinlänglich bestimmt sind; so ergiebt sich auch daraus ganz natürlich der Begriff der Begeisterung. Der wirksame Zustand der Empfindsamkeit geht überhaupt dann in Begeisterung über, wenn in einem gewissen Zeitpunkte das Interesse an dem Objekte, so viel Umfang und Kraft gewinnt, daß das Bewußtseyn des Empfindsamen ganz auf dasselbe übergeht, daß er, verloren in Betrachtung und reiner Liebe zu demselben sich selbst vergißt. Der wirksame Zustand der Künstlerempfindsamkeit geht unter derselben Bedingung in Begeisterung über, und diese Begeisterung des Künstlers ist als

Begeisterung von den Begeisterungen der Empfindsamen im Allgemeinen nur dadurch verschieden, daß sie in Darstellung übergeht.

Ich würde mich nur wiederholen müssen, wenn ich nun noch bestimmte, welche besondere ursprüngliche geistige Anlagen bey jeder besondern Kunst nothwendig sind. Man darf nur die in der sechsten Betrachtung, dem ersten, dritten, und vierten Exkurse aufgestellten Grundsätze, über die einer jeden eigenthümlichen Stoffe, Zwecke und Wirkungen verfolgen und anwenden, um sich der Begriffe derselben zu versichern.

Nothwendige geistige Naturanlagen und Genie zu einer Kunst sind sehr verschiedene Begriffe. Der erste Begriff bezeichnet bloß die conditionem, sine qua non jeder, vollkommenen oder unvollkommenen Kunstdarstellung; die zweyte die Fähigkeit, das Vollkommenste, wahrhaft Schöne in einer Kunst hervorzubringen, wiefern sie in der ursprünglichen Wesentlichkeit einer geistigen Natur gegründet

ist. Daraus erhellet, daß die Untersuchung vom Genie auf keine Weise am Eingange der Aesthetik vorgenommen werden darf, sondern nur am Ende derselben, als ein Resultat der in ihr festgestellten Grundsätze über die Vollkommenheit der Kunstwerke, erfolgen kann.

Eben so verhält es sich mit dem Kunst-Geschmacke. Von ihm muß erst dann gehandelt werden, wenn man den Begriff der wahren Schönheit bestimmt hat.

Achte Betrachtung.

Durch die Bestimmung des wahren Wesens der schönen Künste ist eigentlich, scheint mir, zugleich auch die Frage über die Möglichkeit allgemeingeltender Vernunftprinzipien für die Beschaffenheiten ihrer Werke, beantwortet; wenigstens ergiebt sich aus jener die Antwort auf diese sehr natürlich.

Jede Darstellung eines bestimmten Zustandes der gerührten Em-

pfindsamkeit gründet sich auf eine Reihe bewußter Handlungen eines vernünftigen Wesens wegen eines Zweckes. Der Grund der Darstellung ist das freye Interesse, welches der Künstler an einer Reihe von Kraftäußerungen seines Begehrungs- und Gefühlsvermögens nimmt, wegen ihres Werthes an sich, wenn sie von keinen Vorstellungen abhängen, oder, wenn dieses der Fall ist, wegen der Würde des Objektes, durch dessen Vorstellung sie erzeugt worden. Der Zweck ist 1) in Beziehung auf den Künstler selbst innigerer Genuß der Vollkommenheit, Unterhaltung des Genusses derselben, Fixirung der Vorstellung derselben, gleichsam rettende Beschützung vor dem Vertilgen der herandringenden Zeit; 2) in Beziehung auf andre: Erhebung derselben zum Mitanschauen des Vollkommenen, zum innigen Liebesgenusse innerer Trefflichkeit.

Wenn sich alle freyen Handlungen der Kritik der Vernunft unterwerfen müssen, so können sich den Gesetzen derselben auch diejenigen nicht entziehn, durch welche der

Künstler die Zwecke zu erreichen sucht, welche ich eben angab. So gewiß es also allgemein und nothwendig geltende Gesetze für alle freye geistige Handlungen giebt; so gewiß muß es auch solche für die freyen Kraftäußerungen der Empfindsamkeit, und demnach auch der Künstlerempfindsamkeit geben. Und so gewiß alle Vernunftgesetze für besondre Klassen von Handlungen sich auf das höchste Urgesetz der praktischen Vernunft zurückführen lassen, so gewiß muß auch dieses bey den Gesetzen für die Künstlerempfindsamkeit und ihre freyen Thätigkeiten der Fall seyn.

Die Vernunft wirft in Beziehung auf die Werke der schönen Künste folgende kritische Fragen auf:

Erstlich kann sie sich im Allgemeinen der Frage nicht enthalten: ob der Zweck des Künstlers, Zustände seiner Empfindsamkeit in Darstellung überzuleiten, an sich Werth habe? und diese hängt genau mit einer andern zusammen: ob die Zustände der gerührten Künstlerempfindsamkeit selbst an sich Werth haben können, und worin

dieser bestehe? und diese Frage leitet endlich wieder auf eine andre, deren Beantwortung aber natürlich schon in der Beantwortung von jener enthalten seyn muß: Welche Zustände seiner gerührten Empfindsamkeit soll der Künstler darstellen?

Diese Fragen beziehn sich auf den allgemeinen Zweck aller Kunstdarstellungen, und den Werth ihrer Stoffe. Allein die Vernunft wirft auch in Beziehung auf die Form der Darstellung kritische Fragen auf. Sie fragt erstlich im Allgemeinen: Ob es gleichgültig sey, wie man einen Stoff der Künstlerempfindsamkeit darstelle, oder nicht? Ob in der Form der Darstellung an sich *ein innerer Werth* Statt finden könne, *und* worin dieser liege? Dann fragt sie in Beziehung auf die besondern Arten der Stoffe: welche Darstellung soll der Künstler jeder Art von Stoffen geben?

Es ist der Zweck gegenwärtigen Versuches, alle diese kritischen Fragen der Vernunft durch die Vernunft allgemeingültig zu beantworten, und ich hoffe, folgender Plan des Ganzen werde einem jeden natürlich scheinen. Ich werde handeln:

I. **Von den Prinzipien der Beurtheilung der Stoffe für Werke der schönen Kunst**, und zwar

a) von den Bedingungen unter welchen ein Stoff Stoff

α) für die schöne Kunst überhaupt

β) für eine besondre schöne Kunst

γ) für mehrere vereinigte Künste wird.

b) Von dem Werthe der Stoffe an sich, oder ihrer innern Würde

α) in Beziehung auf die schöne Kunst überhaupt;

β) in Beziehung auf jede besondre schöne Kunst;

γ) in Beziehung auf mehrere vereinigte Künste.

c) Von den allgemeinen Eigenschaften und Wirkungen der Kunstwerke, welche ihren Grund in der Art des Stoffes haben.

II. **Von den Prinzipien der Anordnung des Mannigfaltigen im Stoffe**

a) von den Bedingungen, unter welchen die Anordnung zweckmäßig ist

α) in Beziehung auf das gemeinschaftliche Wesen aller schönen Künste

β) in Beziehung auf die einzelnen

γ) in Beziehung auf mehrere vereinigte Künste.

b) Von dem Werthe der Anordnung an sich, ihrer innern Würde

α) in Beziehung auf alle Künste;

β) in Beziehung auf jede besondre;

γ) in Beziehung auf mehrere vereinigte Künste.

c) Von den allgemeinen Eigenschaften und Wirkungen der Kunstwerke, welche ihren Grund in der Anordnung haben.

III. Von den Prinzipien der Bezeichnung

a) von den Bedingungen, wodurch eine Bezeichnung angemessen wird

α) dem allgemeinen Zwecke aller Kunstdarstellungen;

β) dem eigenthümlichen Zwecke jeder besondern Kunst;

γ) dem Zwecke der Vereinigung mehrerer Künste.

b) Von dem Werthe der Bezeichnung an sich, ihrer innern Würde

α) in Beziehung auf alle Künste;

β) in Beziehung auf jede besondere;

γ) in Beziehung auf mehrere vereinigte Künste.

a) Von den allgemeinen Eigenschaften und Wirkungen der Kunstwerke, welche ihren Grund in der Bezeichnung haben.

IV. Von den Eigenschaften und Wirkungen der Werke der schönen Kunst, welche ihren Grund in der vereinigten Befolgung aller Vernunftgrundsätze, für die Wahl der Stoffe, die Anordnung, und Bezeichnung, haben

a) im Allgemeinen

b) im Besondern jeder einzelnen Kunst

c) in Verbindungen mehrerer Künste.

V. Von dem Begriffe der wahren Schönheit

a) in den Künsten überhaupt,

b) in der einzelnen besondern Kunst

c) in den Verbindungen mehrerer Künste.

VI. Vom Begriffe des Genies

a) zu den Künsten überhaupt,

b) zu jeder besondern Kunst.

VII. Von der Begeisterung der wahren Kunstgenien

a) im Allgemeinen
b) in den besondern Künsten.

VIII. Vom Begriffe des Geschmackes
1) in den Künsten überhaupt,
2) in jeder besondern Kunst,
2) in Verbindungen mehrerer Künste.

IX. Von dem Einflusse der zufälligen Verhältnisse einer Nation auf die Begriffe von Schönheit und Geschmack, und den Rücksichten, welche der Künstler darauf zu nehmen hat.

X. Von dem wahren Einflusse vollkommener Kunstwerke auf die Menschheit und den Geist der Nationen.

Ende des ersten Theiles.

Leipzig,
gedruckt bey Christ. Friedr. Solbrig.

…erische
St… bibliothek
MÜNCHEN

NRICH
nderei
enburg / L.
81 / 1577